

UNIWERSYTET KARDYNAŁA STEFANA WYSZYŃSKIEGO
W WARSZAWIE

WYDZIAŁ TEOLOGICZNY

Ewa Siuzdak

Teologia kultury

**BIZANTYŃSKO-RUSKIE MAŁOWIDŁA ŚCIENNE
W KAPLICY TRÓJCY ŚWIĘTEJ NA ZAMKU
LUBELSKIM
W ŚWIETLE TEOLOGII IKONY.
STUDIUM Z TEOLOGII PIĘKNA.**

Praca doktorska napisana pod kierunkiem

Ks. prof. dr hab. Witolda Kaweckiego

Spis treści

Wstęp.....	7
1. Historia fresków w lubelskiej kaplicy zamkowej.....	9
1.1. Dzieje kaplicy Świętej Trójcy na zamku w Lublinie.....	10
1.1.1. Początki istnienia lubelskiej kaplicy zamkowej.....	10
1.1.2. Historia obecnego budynku kaplicy od powstania do współczesności	12
1.2. Historia fresków wykonanych na zlecenie Władysława Jagiełły	22
1.2.1. Okoliczności powstania bizantyńsko-ruskich malowideł w kaplicy Trójcy Świętej w Lublinie	23
1.2.2. Dzieje ponownego odkrycia i kolejnych konserwacji lubelskich fresków	27
1.3. Motywy fundacji fresków bizantyńsko-ruskich w gotyckiej świątyni katolickiej	37
1.3.1. Hipotezy dotyczące historycznych i politycznych powodów powstania lubelskich fresków	38
1.3.2. Osobiste upodobania króla jako istotny motyw fundacji.....	41
1.4. Kanon zdobienia zastosowany w kaplicy Świętej Trójcy na Zamku Lubelskim.....	47
1.4.1. Realizacja „bizantyńskiego” kanonu w nawie Kaplicy Zamkowej	48
1.4.2. Ikonografia prezbiterium lubelskiej Kaplicy Zamkowej w świetle zaleceń „bizantyńskiego” kanonu	52
2. Główne idee teologii ikony jako teologii piękna.....	56
2.1. Istota piękna	58
2.1.1. Próba definicji piękna	59
2.1.2. Związek piękna z dobrem i prawdą	64
2.1.3. Nieprawdziwe ujęcia piękna	68

2.2. Koncepcja i metody teologii piękna	73
2.2.1. Teodycealny paradygmat teologii piękna	76
2.2.2. Sztuka jako <i>locus theologicus</i>	80
2.2.3. Metody teologii wizualnej	855
2.3. Teologia ikony w relacji do dyscyplin teologii systematycznej i pastoralnej.....	91
2.3.1. Dogmatyczne podstawy kultu ikon.....	93
2.3.1. Kanoniczność ikony	97
2.3.2. Ikona a liturgia	101
3. Piękno Boga wyrażone we freskach lubelskiej Kaplicy Zamkowej teologii piękna	56
3.1. Trynitologia wizualna.....	107
3.1.1. Symboliczne wyobrażenia Trójcy Świętej na sklepieniu Kaplicy Zamkowej.....	107
3.1.2. Zagadnienie pochodzenia Ducha Świętego wyrażone w lubelskich freskach	110
3.1.3. Trynitologiczna symbolika <i>Gościnności Abrahama</i> i <i>Komunii</i> <i>Apostołów</i>	110
3.2. Paterologia wizualna.....	112
3.2.1. Kanoniczne i niekanoniczne przedstawienia Boga Ojca w lubelskich freskach	113
3.2.2. Obecność chwały Ojca na ikonach chrystologicznych.....	114
3.3. Chrystologia wizualna	116
3.3.1. Piękno Syna Bożego objawione w misteriach Jego ziemskiego życia	117
3.3.2. Kenoza jako kalofania w ikonach pasyjnych.....	123
3.3.3. Jaśniejące w Chrystusie piękno Dnia Ósmego	137
3.3.4. Piękno Chrystusa w misterium Eucharystii	143
3.4. Pneumatologia wizualna.....	145

3.4.1. Duch Święty ukazany jako Tchnienie.....	146
3.4.2. Piękno Ducha Świętego na ikonach Chrystusa.....	148
3.4.3. Pneumatologia ikon maryjnych	149
3.5. Eschatologia wizualna	152
3.5.1. Bóg jedyną „Rzeczą Ostateczną” człowieka – <i>Maiestas Domini</i>	153
3.5.2. Eschatologia ikon <i>Deesis</i>	154
3.5.3. Piękno oczekiwania na Paruzję – <i>Tron Przygotowany,</i> <i>Wniebowstąpienie</i>	155
4. Piękno stworzenia zjednoczonego z Bogiem - idea świętości wyrażona we freskach lubelskiej Kaplicy Zamkowej	56
4.1. Angelologia wizualna	161
4.1.1. Wyobrażenia przedstawicieli najwyższych chórów anielskich obecne na sklepieniu lubelskiej Kaplicy Zamkowej	162
4.1.2. Czterej wielcy archaniołowie jako członkowie niebieskiego dworu	165
4.1.3. Aniołowie jako Boży posłańcy w polichromii Kaplicy Trójcy Świętej w Lublinie	168
4.1.4. Angelologia scen ewangelicznych w lubelskiej Kaplicy Zamkowej..	170
4.2. Mariologia wizualna	172
4.2.1. Mariologia ikon ukazujących początek ziemskiego życia Jezusa.....	173
4.2.2. Idea zbawczego współcierpienia Maryi	176
4.2.3. Chwała Bogarodzicy obecna w ikonie Jej <i>Zaśnięcia</i>	178
4.2.4. Rola Matki Bożej w Kościele	180
4.3. Hagiografia wizualna	182
4.3.1. Starotestamentalny ideał świętości obecny we freskach lubelskiej Kaplicy Zamkowej	183
4.3.2. Nowotestamentalny ideał świętości wyrażony w polichromii Kaplicy Trójcy Świętej w Lublinie.....	189

4.3.3. Wzór chrześcijańskiej doskonałości obecny w przedstawieniu Ojców Kościoła Wschodniego.....	192
4.3.4. Monastyczny ideał świętości wyrażony w polichromii Kaplicy Trójcy Świętej w Lublinie	195
4.4. Martyrologia wizualna	208
4.4.1. <i>Rzeź niewiniątek</i> jako zapowiedź męczeństwa chrześcijan	209
4.4.2. Żołnierze męczennicy jako wzór etosu rycerskiego	210
4.4.3. Anargyrowie jako przykład realizacji świętości aż po oddanie życia za wiarę	212
5. Freski z lubelskiej Kaplicy Zamkowej jako przykład komunikowania wiary przez sztukę	215
5.1. Kulturowe znaczenie polichromii z Kaplicy Trójcy Świętej w Lublinie	216
5.2. Religijne znaczenie fresków z lubelskiej Kaplicy Zamkowej	224
5.3. Aktualność przesłania polichromii lubelskiej Kaplicy Zamkowej	229
Zakończenie.....	234
Bibliografia.....	234
Aneks.....	274

Wstęp

Jednym z ważniejszych wydarzeń w dziejach Kościoła w XX w. było dokonanie przełomowego osiągnięcia doktrynalnego i administracyjnego, znane jako „Accomodata Renovatio - Dostosowana Odnowa”. Potrzeba odnowy struktur Kościoła i ich doktrynalnego uzasadnienia przez teologiczną analizę historii zbawienia w świecie współczesnym wyzwoliły nowe kierunki w teologii systematycznej i pastoralnej. W tym celu zwołany przez Jana XXIII Sobór Watykański II, obradujący w latach 1963-1965, w swych 16 dokumentach określił principia dialogu ze światem (renovatio ad extra - w płaszczyźnie społecznej, instytucjonalnej) i wewnątrz wspólnoty wyznaniowej (renovatio ad intra) dynamizując tym samym badania nauk kościelnych, reformując liturgię, duchowość oraz dialog międzywyznaniowy. Pontyfikaty Pawła VI, Jana Pawła II i Benedykta XVI z powodzeniem kontynuowały ten kierunek budowania tożsamości Kościoła w świecie, w którym wciąż silny stawał się prymat nauk stosowanych, uzależnianie rozwoju społeczeństw według dyktatów ekonomicznych, fascynacja multikulturowością oraz niemal religijne podejście do nowej kosmologii i globalizacji. W stosunku do tych wyzwań teologia XX i XXI w. tradycyjnie stara się zachować principia prawdy, dobra i piękna, dzięki którym zachowany może zostać prymat osoby ludzkiej, jej duchowej i nadprzyrodzonej celowości, wynikającej z Bosko ludzkiego dialogu w dziejach.

Jednym z istotniejszych nurtów tych przemian na forum teologii stało się wypracowanie koncepcji i metod odkrywania prawdy o Bogu, człowieku i świecie nie tylko na drodze dyskursu wykorzystującego osiągnięcia naukowe, ale także uznanie poszukiwania piękna za skuteczną drogę do spotkania i poznania Boga. Zwłaszcza pontyfikat Jana Pawła II zaowocował szeregiem dokumentów Urzędu Nauczycielskiego Kościoła, które określały i rozwijały drogę piękna - *via pulchritudinis* - jaką człowiek może zdążać skutecznie ku Bogu, ujmowanym w estetycznej kategorii Piękna Absolutnego. W różnych środowiskach akademickich zaczęto tworzyć ośrodki uprawiania estetyki teologicznej, gdzie prowadzi się badania

nad historią rozumienia piękna, nad dziejami sztuk tworzących piękne artefakty oraz nad tym, w jaki sposób mogą one stanowić *loci theologici*.¹ Pracującym w tych

¹ Wywodząca się od Melchiora Cano klasyfikacja „miejsc teologicznych” (*loci theologici*) współcześnie została poszerzona o źródła związane ze sztuką. Zob. W. Kawecki, *Czym jest locus theologicus kultury wizualnej?*, w: „Wierzyć i widzieć”, dz.cyt., s. 41 nn

ośrodkach naukowcom towarzyszy paradygmat głoszący, że piękno w dozwolony sposób może być przedsmakiem nieba i że może ono - jak chciał F. Dostojewski - zbawiać świat²

Niniejsza rozprawa stanowi studium z zakresu teologii piękna. Za przedmiot badań został wybrany zasób ikonograficzny w postaci fresków z Kaplicy Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim. Owe XV-wieczne malowidła stanowią reprezentatywny przykład sztuki bizantyńskiej w przestrzeni europejskiego gotyku polskiego.³ Jakkolwiek zyskały one już szereg znaczących opracowań akademickich, spośród których największe znaczenie ma monografia habilitacyjna Anny Różyckiej-Bryzek „Bizantyńsko-ruskie malowidła w Kaplicy Zamku Lubelskiego”,⁴ to jednak wszystkie te publikacje mieszczą się w obszarze analiz historii sztuki. Niniejsza dysertacja stanowi próbę postawienia kolejnego kroku na drodze do pełniejszego zrozumienia sensu badanej polichromii dzięki poszerzeniu dotychczasowych analiz o dociekania teologiczne, pozostające w obrębie Magisterium Kościoła doby posoborowej. Celem pracy jest nie tylko odczytanie XV-wiecznych wizualizacji prawd wiary, ale także ukazanie współczesnego znaczenia tego przekazu. Wartością tego opracowania będzie łączenie dotąd odległych od teologii problemów i metod krytyki sztuki świeckiej z perspektywą ich teologicznego sensu. Znacznie rozszerza to perspektywę dialogu

² Zob. W. Kawecki, *Czy piękno może zbawić? Wokół teologii piękna*, w: „Studia Theologica Varsaviensia”, 2/2009, s. 201-221

³ Freski takie powstawały w Polsce za panowania tylko Władysława Jagiełły. Jedynym wyjątkiem od tej reguły jest fundacja podobnego zespołu malowideł przez jego syna Kazimierza Jagiellończyka w przeznaczonych na królewskie mauzoleum Kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu. Zob. A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła ściennie w Kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu 1470 r.*, w: „Studia do dziejów Wawelu”, Kraków, t. 3, 1968, s. 261

⁴ Pierwsze prace poświęcone polichromii lubelskiej Kaplicy Zamkowej napisali M. Walicki i C. Osieczkowska, ale ich dokonania mają współcześnie przede wszystkim wartość historyczną. Autorką najdokładniejszych i najbardziej znaczących opracowań tematu jest A. Różycka-Bryzek. Autorka poświęciła freskom mistrza Andrzeja znaczną część swojego naukowego dorobku. Dokonała ona dokładnego odczytania programu lubelskiej polichromii, identyfikując i dokumentując poszczególne sceny. Zob. M. Walicki, *Malowidła ściennie kościoła Świętej Trójcy na zamku w Lublinie (1418)*, Warszawa 1930; Tenże, *Polichromia kościoła św. Trójcy na zamku w Lublinie*, w: „Ochrona Zabytków” 3/1954, s. 184-186; C. Osieczkowska, *Ze studiów nad szkołą polską malarstwa bizantyjskiego*, Warszawa 1934; A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła w Kaplicy Zamku Lubelskiego*, Warszawa 1983; Tejże, *Freski bizantyńsko-ruskie fundacji Jagiełły w kaplicy Zamku Lubelskiego*, Lublin 2015; Tejże, *Malowidła ściennie bizantyńsko-ruskie*, w: „Malarstwo gotyckie w Polsce”, red. A. Labuda, K. Secomska, Warszawa 2004, s. 155-184; Tejże, *Wyobrażenia aniołów w bizantyńsko-ruskich malowidłach kaplicy Św. Trójcy na zamku w Lublinie (1418)*, w: „Folia Historiae Artium”, XIII (1977), s. 19-52; Tejże, *O freskach lubelskich ponownie: uzupełnienia i dopowiedzenia*, w: „Kaplica Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim. Historia, teologia, sztuka, konserwacja”, red. B. Paprocka, J. Sil, Lublin 1999, s. 91-104

Kościół ze światem na drodze piękna,⁵ które w dobie coraz powszechniejszej kultury obrazu nadaje głębszy sens pięknym artefaktom.

Wiodącą metodą w szczegółowych badaniach stanie się przede wszystkim koncepcja i metodologia uprawiania na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego teologii kultury, a w jej ramach i estetyki teologicznej. Spory wpływ w tym środowisku zyskały poglądy szwajcarskiego teologa Hansa Ursa von Balthasara.⁶ Wykorzystanie ich stało się możliwe dzięki uzyskaniu krytycznego wydania jego dzieł w języku polskim.⁷ Podobnie zgromadzenie w zasobach polskich bibliotek teologicznych reprezentatywnych dzieł współczesnych specjalistów z zakresu teologii kultury i historii sztuki sakralnej pozwala podjąć ten aktualny kierunek badań. W celu wyciągnięcia z owej literatury niezbędnych wniosków zostanie zastosowana metoda opisowa. Posłużymy się także metodą historyczną, a w przypadku atrybucji niektórych świętych metodą dedukcji. Pomocna dla powstania niniejszej dysertacji będzie także metoda analityczna.

Źródłami do badań nad historią lubelskiej Kaplicy Trójcy Świętej są rachunki Arnolda de Verulis oraz Piotra z Alwerni, pobierających w latach 1325-1327 świętopietrze z prowincji polskich; następnie przekazy kronikarskie Jana Długosza oraz rachunki króla Władysława Jagiełły.⁸ W celu opisanie historii konserwacji

⁵ Za potrzebą prowadzenia dialogu właśnie na tej drodze przemawia m.in. dokonany we współczesnej kulturze zwrot ikoniczny. Zob. W. Kawecki, *Zobaczyć wiarę. Studium obrazu postrzeganego jako komunikacja wiary z perspektywy teologii kultury i teologii mediów*, Kraków 2013, s. 31-41; N. Mojżyn, *Świat ikony, ikona świata. Od teologii ikony do teologii ikoniczności. Archetyp soteriologiczny*, Warszawa – Włocławek 2016, s. 37-40

⁶ Propagatorem jego myśli był w tym środowisku ks. prof. dr hab. Ignacy Bokwa. Zob. I. Bokwa, *Kilka uwag o metodzie teologii wizualnej w nawiązaniu do K. Rahnera (1904-1988) i H. U. von Balthasara (1905-1988)*,

w: „Wierzyć i widzieć”, red. K. Flader, D. Jaszewska, W. Kawecki, B. Klocek di Biasio, E. Mazur, N. Mojżyn, J. S. Wojciechowski, M. Wrześniak, D. Żukowska-Gardzińska, Sandomierz 2013, s. 47-53; Tenże, *Metoda teologii Hansa Ursa von Balthasara*, w: „Studia Theologica Varsaviensia”, 34/2 (1996), s. 51-74; Tenże, *Trynitarno-chrystopologiczna interpretacja eschatologii w ujęciu Hansa Ursa von Balthasara*, Radom 1998; zob. też W. Kawecki, *Fenomen teologii wizualnej i sposoby jej komunikowania*, w: „Kultura – Media - Teologia”, 40/2020, s. 76-96

⁷ Chodzi o wydaną w 2008-2010 Krakowie trylogię „Chwała”. W niniejszej pracy wykorzystano następujące tomy: H. U. von Balthasar, *Chwała. Estetyka teologiczna. 1 Kontemplacja postaci*, tłum. E. Marszał, J. Zakrzewski, Kraków 2008; Tenże, *Chwała. Estetyka teologiczna. 3/2 Teologia. Część 1 Stary Testament*, tłum. Fenrychowa, Kraków 2010; Tenże, *Chwała. Estetyka teologiczna. 3/2 Teologia. Część 2 Nowy Testament*, tłum. J. Fenrychowa, Kraków 2010

⁸ A. Theiner, *Vetera monumenta Poloniae et Lithuaniae gentiumque finitimarum historiam illustrantia. Maximam partem nondum edita ex tabulariis Vaticanis, deprompta collecta ac serie chronologica disposita*, t. 1, Rzym 1860; *Acta Camerae Apostolicae*, red. J. Ptaśnik, t.1, Kraków 1913, s. 171; J. Długosz, *Joannis Długossii Senioris Canonici Cracoviensis Opera omnia* T. 13, *Historiae Polonicae libri XII*. T. 4, red. A. Przeddziecki, Kraków 1877; Tenże, *Liber beneficiorum dioecesis cracoviensis nunc primum e codice autographo editus*, t. 1, Kraków 1863; Tenże, *Liber beneficiorum dioecesis cracoviensis nunc primum e codice autographo editus*, t. 3, Kraków 1864; Tenże, *Historiae Polonicae*,

polichromii lubelskiej Kaplicy Zamkowej wykorzystano m.in. zasoby znajdujące się w Archiwum Kaplicy Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim.⁹ Najważniejszym źródłem teologicznym, pozwalającym odczytać treść lubelskich malowideł jest Pismo Święte – większość fresków stanowi bowiem malarski zapis natchnionego tekstu. W niniejszej pracy korzystano z 5. wydania Biblii Tysiąclecia.¹⁰ Główną pomocą w odczytywaniu tego zapisu była „Hermeneia czyli objaśnienie sztuki malarskiej” Dionizjusza z Furny,¹¹ zaś interpretacji teologicznej dokonywano w świetle współczesnych dokumentów Magisterium Kościoła.¹² Za podstawowe źródło do interpretacji angelologii przyjęto traktat „Hierarchia niebiańska” Pseudo-Dionizego Areopagity.¹³ Głównymi źródłami informacji dotyczącymi świętych ascetów były ich najstarsze życiorysy,¹⁴ a – w przypadku Ojców Kościoła – ich własne dzieła.¹⁵ Wykorzystano także takie starożytne teksty jak „Łąka duchowa” Jana Moschusa¹⁶ czy najstarszy zbiór apoftegmatów – „Księgę Starców”.¹⁷ Niezwykle cennym źródłem dla opracowania hagiografii okazała się opracowana przez Bollantystów „Bibliotheca Sanctorum”.

t. IV, Kraków 1877; *Rachunki dworu króla Władysława Jagielly i królowej Jadwigi z lat 1388 do 1420*, red. F. Piekosiński, Kraków 1896

⁹ M. Puciata, *Lublin. Kaplica Zamkowa p.w. św. Trójcy. Materiały dotyczące konserwacji malowideł ściennych*, Warszawa 1955, mps w Archiwum Kaplicy Trójcy Świętej na zamku w Lublinie; K. Durakiewicz, *Informacje dotyczące odkrycia i konserwacji malowideł w Kaplicy Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim*, 1995, rkps w Archiwum Kaplicy Trójcy Świętej na zamku w Lublinie

¹⁰ *Biblia Tysiąclecia*, wyd. 5, Poznań 2000

¹¹ Dionizjusz z Furny, *Hermeneia czyli objaśnienie sztuki malarskiej*, tłum. I. Kania, Kraków 2003

¹² *Konstytucja dogmatyczna o Kościele „Lumen Gentium”*, w: „Sobór Watykański II. Konstytucje, dekryty, deklaracje”, Poznań 1968, s. 105-170; *Konstytucja duszpasterska o Kościele w świecie współczesnym „Gaudium et spes”*, w: „Sobór Watykański II. Konstytucje, dekryty, deklaracje”, red. J. Groblicki, E. Florkowski, Poznań 1968, s. 537-620; *Konstytucja o Liturgii Świętej „Sacrosanctum Concilium”*, w: „Sobór Watykański II. Konstytucje, dekryty, deklaracje”, red. J. Groblicki, E. Florkowski, Poznań 1968, s. 40-70; Jan Paweł II, *Veritatis splendor. Tekst i komentarze*, red. A. Szostek, Lublin 1995; Tenże, *Matka Odkupiciela. Tekst i komentarze*, red. S. Napiórkowski, Lublin 1993; Tenże, *Encyklika Ecclesia de Eucharistia Ojca Świętego Jana Pawła II do biskupów, do kapłanów i diakonów, do zakonników i zakonnice, do katolików świeckich oraz do wszystkich ludzi dobrej woli o Eucharystii w życiu Kościoła*, Wrocław 2003; *Bóg, Ojciec miłosierdzia. Oficjalny dokument Papieskiego Komitetu Obchodów Wielkiego Jubileuszu Roku 2000*, red. Komisja Teologiczno-Historyczna Wielkiego Jubileuszu Roku 2000, tłum. S. Czernik, Katowice 1998

¹³ Pseudo-Dionizy Areopagita, *Hierarchia niebiańska*, w: tenże, „Pisma teologiczne II. Hierarchia niebiańska, Hierarchia kościelna”, tłum. M. Dzielska, Kraków 1999, s. 47-114; *Vita Sancti Pachomii*, w: „Patrologiae Cursus Completus. Series Latina”, t. 73, red. J. Migne, Paryż 1849, s. 227-272

¹⁴ Atanazy Aleksandryjski, *Żywot świętego Antoniego*, tłum. E. Brzostowska, Warszawa 1987; Cyryl ze Scytopolis, *Żywoty mnichów palestyńskich*, tłum. E. Dąbrowska, Kraków 2011; Pafnutio, abbate, *Vita sancti Onuphrii*, w: „Vitae Patrum”, t. 1, Paris 1849, s. 212-220

¹⁵ Grzegorz z Nazjanzu, *Opowieść o moim życiu*, tłum. A. Komornicka, Poznań 2003

¹⁶ Moschus J., *Łąka duchowa. Napisana przez Jana Moschusa, tłumaczona przez Ambrożego Kamaldulensa*, tłum. H. Pietruszczak, Warszawa 2018

¹⁷ *Księga Starców (Gerontikon)*, tłum. M. Borkowska, oprac. M. Starowieyski, Kraków, 1983

powstawania niniejszego studium były także spostrzeżenia ks. dr hab. Janusza Królikowskiego, ks. dr hab. Norberta Mojżyna i ks. dr hab. Jana Strumiłowskiego.²⁶ Z publikacji autorów zagranicznych należy wymienić przede wszystkim prace znakomitych teologów ikony takich jak Paweł Florenski, Sergiusz Bułgakow, Leonid Uspienski, Paul Evdokimov, Irina Jazykowa i Walery Lepachin.²⁷

Efekty przeprowadzonych badań będą przedstawione w pięciu rozdziałach a ich celem będzie przyczynek do budowania tożsamości religijnej, wykorzystującej pogłębioną analizę fresków lubelskiej Kaplicy Zamkowej Świętej Trójcy, zarówno w kontekście wiary XV-wiecznego dialogu estetycznego prawosławia i katolicyzmu na ziemiach Królestwa Polskiego, jak i na królewskim dworze Władysława Jagiełły. Dopełnieniem takiej kontekstualnej analizy będzie także ich konfrontacja ze współczesną recepcją świadectwa i przesłania tego wyjątkowego artefaktu. Dalszoplanowy charakter celowości rozprawy mają próby uzupełnień metodologicznych i treściowych do dotychczasowych badań innych autorów, szczególnie w zakresie hagiografii. Zebrany w wyniku kilkuletnich badań materiał naukowy, pochodzący z publikacji, źródeł archiwalnych i wytworzonych, wywiadów i osobistych analiz, uporządkowano w pięciu rozdziałach.

W pierwszym rozdziale zostanie nakreślona historia Kaplicy Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim, okoliczności powstania ufundowanych przez Władysława Jagiełłę malowideł, dzieje ich zniszczenia oraz kolejnych konserwacji. Zostaną przedstawione hipotezy dotyczące motywów, jakimi kierował się polski król ozdabiając bizantyńską polichromią najważniejsze świątynie w kraju.²⁸ Zostanie także przeanalizowany sposób aplikacji prawosławnego kanonu zdobienia cerkwi do wnętrza gotyckiej kaplicy obrządku łacińskiego.

ikonograficznych. Zob. K. Klauza, *Teokalia. Piękno Boga. Prolegomena do estetyki dogmatycznej*, Lublin 2008; zob. również Tenże, *Teologiczna hermeneutyka ikony*, Lublin 2002

²⁶ J. Królikowski, *Nieme słowo Teologia w sztuce*, Tarnów 2008; N. Mojżyn, *Świat ikony...*, dz. cyt.; J. Strumiłowski, *Piękno zbawi świat?*, Kraków 2016

²⁷ P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice*, tłum. Z. Podgórzec, Warszawa 1984; S. Bułgakow, *Ikona i kult ikony. Zarys dogmatyczny*, tłum. H. Paprocki, Bydgoszcz 2002; L. Uspienski, *Teologia ikony*, tłum. M. Żurowska, Warszawa 2009; P. Evdokimov, *Sztuka ikony. Teologia piękna*, tłum. Maria Żurowska, Warszawa 2010; I. Jazykowa, *Świat ikony*, tłum. H. Paprocki, Warszawa 2007; В. Лепехин, *Икона и иконичность*, s. 284-309, <https://drive.google.com/file/d/1Hf7rcvQutwi4NWo8mmdzAsOXUGydJm1M/view> [dostęp 20.10.2021]

²⁸ Bizantyńskie polichromie znajdowały się – poza lubelską Kaplicą Zamkową - w kolegiatach w Sandomierzu i w Wiślicy (zachowane do dziś), w Kaplicy Mariackiej i Świętej Trójcy katedry krakowskiej (niezachowane), w kościele opactwa benedyktynów na Łyścu (niezachowane) oraz w najwyższej rangą w hierarchii kościelnej archikatedrze w Gnieźnie. Zob. A. Różycka-Bryzek, *Malowidła ścienne...*, dz. cyt., s. 156

W drugim rozdziale zostaną przedstawione najważniejsze teologiczne, estetyczne i metodologiczne założenia dla niniejszej pracy. Przedstawiona będzie definicja piękna przyjęta na użytek niniejszych rozważań a także nakreśli się związek piękna z dobrem i prawdą. Następnie zostaną przedstawione podstawowe założenia teologii piękna wraz z metodologią proponowaną dla tej dziedziny nauki. W ostatnim paragrafie zostaną przedstawione najważniejsze idee teologii ikony jako teologii piękna: dogmatyczne podstawy kultu ikon, warunki kanoniczności ikony oraz jej związek z liturgią.

Trzeci rozdział będzie poświęcony odczytaniu wizualizacji prawd wiary obecnych we freskach lubelskiej Kaplicy Zamkowej. Zostaną tu podjęte następujące traktaty teologiczne: trynitologia, paterologia, chrystologia, pneumatologia i eschatologia. Próby odczytania tych XV-wiecznych traktatów dokona się w oparciu o estetykę teologiczną H. U. von Balthasara uzupełnioną dokonaniem współczesnych teologów ikony oraz teologów piękna. Rozdział ten połączy dotychczasowe analizy wykonane przez historyków sztuki z dyskursem teologicznym.

W czwartym rozdziale zostanie podjęta tematyka udzielania się Bożego piękna stworzeniom: przede wszystkim aniołom, ale też Najświętszej Maryi Pannie, świętym prorokom, apostołom, męczennikom i pustelnikom. Najliczniej reprezentowanymi grupami świętych we freskach lubelskiej Kaplicy Trójcy Świętej są męczennicy i asceci żyjący na Bliskim Wschodzie w pierwszych wiekach chrześcijaństwa. Podejmie się próbę odczytania znaczenia wyboru tych postaci dla adresatów polichromii (przede wszystkim króla Władysława Jagiełły, jego rodziny i dworu), a w niektórych przypadkach zostaną przedstawione hipotezy dotyczące odmiennej niż powszechnie przyjęta atrybucji świętych.

Piąty rozdział będzie poświęcony aktualnemu znaczeniu religijnemu i kulturowemu polichromii lubelskiej Kaplicy Zamkowej. Przedstawi się działania artystyczne realizowane w Kaplicy Trójcy Świętej, będące przykładami dialogu sztuki współczesnej ze sztuką dawną. Będą poruszone tematy działań promujących lubelskie freski i zarazem budujących społeczną tożsamość mieszkańców Lublina. Następnie zostanie omówione współczesne znaczenie religijne, a szczególnie ekumeniczne fresków będących świadectwem dialogu dwóch wielkich chrześcijańskich tradycji. Wreszcie spróbuje się wskazać szanse dla współczesnej teologii (zarówno dogmatycznej jak i pastoralnej) płynące z pochylenia się nad polichromią lubelskiej Kaplicy Trójcy Świętej.

Uzupełnieniem tekstu rozprawy jest Aneks zawierający fotografie wszystkich przedstawień omawianych w poszczególnych rozdziałach. Autorem większości fotografii jest pracujący na zlecenie Muzeum Narodowego w Lublinie Piotr Maciuk.

Rozdział pierwszy

1. Historia fresków w lubelskiej kaplicy zamkowej

Kaplica Trójcy Świętej w obecnej formie została wzniesiona w 3. ćwierci XIV w. Należy ona do znanych w Małopolsce gotyckich budowli halowych z filarem umieszczonym na środku kwadratowej nawy oraz z wydłużonym prezbiterium. Oś świątyni w prezbiterium załamuje się w prawą stronę, co przywołuje na myśl skłon głowy ukrzyżowanego Chrystusa (zwracającego się w stronę dobra).²⁹ Kaplica posiada typowe dla tego okresu ostrołukowe okna oraz sklepienie krzyżowo-żebrowe. Różni się więc znacznie od budowanych na planie centralnym cerkwi, zwieńczonych kopułą. Mimo to pracującym w Lublinie artystom udało się w dużym stopniu zachować kanon bizantyński. Przejawia się on w rozmieszczeniu przedstawień według hierarchii zstępującej: „zgodnie z ważnością ideową następują po sobie, kolejno od sklepienia ku ścianom, strefowo, w układzie okrężnym, obejmując nawę razem z chórem, najpierw tematy stanowiące trzon programu, po nich zaś - zmienne, poboczne.”³⁰ Decyzja Władysława Jagiełły o umieszczaniu prawosławnych dekoracji w kościołach katolickich była prawdopodobnie umotywowana religijnie, a może nawet ekumenicznie. Według Anny Różyckiej-Bryzek wynikała ona z królewskiego przekonania o jedności chrześcijańskiej wiary.³¹ Istnieją w tej kwestii także odmienne stanowiska naukowe, dlatego w dalszej części rozdziału temat ten zostanie poddany dyskusji.

W latach 1820-1825 lubelskie freski zostały pokryte zaprawą wapienną. W tym czasie zamkowa świątynia została zamieniona w kaplicę więzienną.³² Wspaniałe bizantyńskie malowidła zaczęto odkrywać w ostatnich latach XIX w.. W lutym 1899 r. malarz z Lublina Józef Smoliński zwiedzając to miejsce, natrafił na odłupany kawałek tynku, spod którego ukazał się fragment malowidła.³³ O swoim znalezisku

²⁹ K. Klauza, *Kaplica Świętej Trójcy*, w: „Pastores. Kwartalnik poświęcony formacji kapłańskiej”, 3/2006, s. 186

³⁰ A. Różycka-Bryzek, *Malowidła ścienne...*, dz. cyt., s. 166

³¹ Tamże, s. 159

³² M. Walicki, *Malowidła ścienne...*, dz. cyt., s. 12; A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 13

³³ H. Bilewicz, *Między Krakowem...*, dz. cyt., s. 179

doniósł krakowskiej Akademii Umiejętności, zapoczątkowując długotrwały proces odkrywania i konserwacji zabytku.

1.1. Dzieje kaplicy Świętej Trójcy na zamku w Lublinie

Historia beneficjum znanego w dokumentach źródłowych jako *Ecclesia Sancte Trinitatis seu Capella Regia in Arce Lublinensi* może sięgać czasów panowania Bolesława Chrobrego, albo niewiele późniejszych. Materiał, z którego wzniesiono pierwotną budowlę pozostaje nieznany. Wyniki badań archeologicznych dostarczają informacji o dziejach kaplicy począwszy od czasów panowania Kazimierza Wielkiego. Do końca XVI w. kaplica na zamku w Lublinie przeżywała czasy świetności. Po podniesieniu kościoła św. Marcina do godności kolegiaty duszpasterska rola kaplicy zaczęła maleć. Zmniejszenie dochodów zamkowych mansjonarzy znalazło odbicie w pogarszającym się stanie technicznym budowli. Proces powolnego upadku beneficjum został zakończony kasatą mansjonarii w 1818 r.³⁴ Po wzniesieniu na ruinach zamku budynku więzienia kaplica zaczęła służyć jako miejsce modlitwy skazańców. Podczas II wojny światowej dolna kondygnacja świątyni pełniła rolę magazynu, zaś w górnej sporadycznie odprawiano nabożeństwa do 1942 r.³⁵ Po wojnie budynki więzienne zostały przeznaczone na cele kulturalne, co zaowocowało kolejnymi pracami konserwatorskimi i udostępnieniem kaplicy dla zwiedzających w kwietniu 1997 r.³⁶

1.1.1. Początki istnienia lubelskiej kaplicy zamkowej

Najstarsze historyczne przekazy dotyczące istnienia kaplicy, figurującej w dokumentach źródłowych jako *Ecclesia Sancte Trinitatis seu Capella Regia in Arce Lublinensi*, znajdują się w rachunkach Arnolda de Verulis oraz Piotra z Alwerni, pobierających w latach 1325-1327 świętopietrze z prowincji polskich. W zapiskach z 1326 r.³⁷ i 1327 r.³⁸ wymieniono Wincentego, prebendarza kaplicy lubelskiej i zarazem plebana kazimierskiego, rocznie otrzymującego trzy marki dochodu z prebendy i dwie z kościoła w Kazimierzu. Na tej podstawie można przypuszczać, że

³⁴ J. Siennicki, *Kościół Św. Trójcy w Lublinie*, w: „Południe. Kwartalnik ilustrowany poświęcony sztukom plastycznym i krytyce artystycznej”, 3, z. II, 1925, s. 38

³⁵ J. Koziarska-Kowalik, *Kaplica zamkowa w Lublinie*, Lublin 1997, s. 6

³⁶ A. Różycka-Bryzek, *Freski bizantyńsko-ruskie...*, dz. cyt., s. 20

³⁷ A. Theiner, *Vetera monumenta...*, dz. cyt., s. 261; *Acta Camerae Apostolicae*, dz. cyt., s. 171

³⁸ *Acta Camerae Apostolicae*, dz. cyt., s. 246

beneficjum zawierające zamkową kaplicę istniało już wcześniej.³⁹ Jan Wadowski w swoich przypuszczeniach dotyczących początku istnienia świątyni cofa się nawet do czasów powstania lubelskiego zamku za panowania Bolesława Chrobrego. Są to jednak tylko domysły wspomnianego autora wysnute na podstawie analizy historii lubelskiego archidiakonatu.⁴⁰ Pochodząca z XVI w. wzmianka o zamkowej kaplicy zawiera najstarszą datę wzniesienia tej budowli. W opublikowanym przez Jacka Chachaja fragmencie sprawozdania z wizytacji biskupiej w 1595 r., przeprowadzonej w Lublinie na zlecenie biskupa krakowskiego kard. Jerzego Radziwiłła przez archidiakona Jerzego Zamoyskiego.⁴¹ Zgodnie z treścią dokumentu, budowlę tę wznieśli ok. 1057 r. książęta ruscy. Chachaj przypuszcza, że mogli to być Izjasław i Gertruda, którzy w tym czasie dwukrotnie przebywali w Polsce.⁴² Wiarygodność tego przekazu pozostaje kwestią otwartą,⁴³ choć przywołujący go badacz wskazuje, iż autor kościelnego dokumentu nie miał powodów, by zapisywać fałszywe informacje.⁴⁴

Aktualny stan badań archeologicznych nie pozwala na rozstrzygnięcie, czy *Ecclesia Sancte Trinitatis seu Capella Regia in Arce Lublinensi* w chwili powstania była samodzielną budowlą (niektórzy autorzy twierdzą wprost, lub sugerują, że była drewniana)⁴⁵, czy w pierwszych latach swojego istnienia stanowiła część głównej wieży zamku.⁴⁶ Autorzy „Leksykonu zamków w Polsce” wysnuli hipotezę, że

³⁹ A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 11, M. Walicki, *Malowidła ściennie...*, dz. cyt., s. 10

⁴⁰ J. Wadowski, *Kościół...*, dz. cyt., s. 39

⁴¹ W dokumencie należącym do Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej, przechowywanym jako depozyt w Archiwum Kurii Metropolitalnej w Krakowie, zatytułowanym: *Acta visitationis ecclesiarum in Archidiaconatu Lublinensis ubilibet consistentes. Per Reuerendum Dominum Georgium Zamoyski de Zamoście archidiaconum Lublinensem et canonicum Cracoviensem gesta et obseruata sequuntur sub anno Domini MD.XC quinto* na s. 26 czytamy: „...Capella prefata antiquitus per Duces Russiae constructa est, prout apparet eoe picutra et scriptora parietum, et hoc circa Annum Domini 1057. Restaurata autem et consecrata Anno Domini 1401 prout etiam apparet eoe scriptura in pariete reperta.” J. Chachaj, *Ruskie tropy...*, dz. cyt., s. 49

⁴² J. Chachaj, *Lublin...*, dz. cyt., s. 112

⁴³ Czy napis na ścianie kaplicy został prawidłowo odczytany? Do czasów współczesnych nie przetrwał nawet jego ślad.

⁴⁴ Więcej informacji na temat omawianej hipotezy znajduje się w J. Chachaj, *Lublin...*, dz. cyt., s. 109 nn.

⁴⁵ Zieliński podaje datę wzniesienia tej świątyni – 1250 r. Data ta nie znajduje potwierdzenia w źródłach. W. Zieliński, *Monografia Lublina*, t.1, Lublin 1878, s. 23; T. Ciświcki, *Najważniejsze pamiątki Lublina*, Lublin 1917, s. 22; M. Rokinierowa, *Ilustrowany przewodnik po Lublinie*, t. 1, Warszawa 1901, s. 12, 162; T. Trajdos, *Od lubelskiej kaplicy do planów politycznych Jagielly*, w: „Spotkania z zabytkami”, 2/1979, s. 25; I. Buczkowa, *Zamek Lubelski*, Lublin 1969, s. 7

⁴⁶ M. Brykowska, *Architektura królewskiej Kaplicy Św. Trójcy na Zamku w Lublinie*, w: „Sztuka około 1400 r.”, red. T. Hrankowska, t. 1, Warszawa 1996, s. 140; Tejże, *Królewska kaplica Świętej Trójcy na Zamku w Lublinie w świetle badań architektonicznych i porównawczych*, w: „Kaplica Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim. Historia, teologia, sztuka, konserwacja”, red. B. Paprocka, J. Sil, Lublin 1999, s. 25-26

fundamentem nawy kaplicy była wzniesiona na przełomie XIII i XIV w. wieża na planie kwadratu. Zamiana wieży na budowlę sakralną miała nastąpić podczas przebudowy zamku za panowania Kazimierza Wielkiego.⁴⁷ Następujące po rachunkach z 1326 i 1327 r. dokumenty źródłowe mówiące o dziejach świątyni wyszły spod pióra Jana Długosza. Kronikarz, opisując panowanie Władysława Jagiełły, wspomina, że król ten założył i uposażył kaplicę Świętej Trójcy na zamku w Lublinie.⁴⁸ Na tej podstawie niektórzy autorzy próbowali wysnuć wniosek, że świątynia zaczęła istnieć dopiero w 1395 r.,⁴⁹ jednak w świetle dokumentu z 1326 r. można mieć pewność, że Jagiełłowa donacja była przeznaczona na renowację istniejącej już kaplicy.⁵⁰ Teza ta znajduje potwierdzenie również w wynikach badań architektonicznych i konserwatorskich.⁵¹

1.1.2. Historia obecnego budynku kaplicy od powstania do współczesności

Datowanie obecnej świątyni jest kwestią sporną. Najbardziej rozpowszechniony w literaturze pogląd dotyczy powstania murowanej gotyckiej kaplicy w czasach Kazimierza Wielkiego, który miał wznieść tę budowlę w trakcie przebudowy zamku.⁵² Niektórzy badacze zagadnienia wskazują na powstanie kościoła w czasach następujących po panowaniu wspomnianego króla. Paul Crossley, autor rozprawy doktorskiej poświęconej architekturze z czasów Kazimierza Wielkiego, na podstawie dokładnej analizy formy kaplicy na lubelskim zamku, wysnuł wniosek, że najprawdopodobniej została ona wzniesiona w 3. ćwierci XIV w. na wzór jednofilarowych kościołów Kazimierza Wielkiego. Za jej wykonawcę został uznany

⁴⁷ L. Kajzer, S. Kołodziejcki, J. Salm, *Leksykon zamków w Polsce*, Warszawa 2001, s. 278-279

⁴⁸ J. Długosz, *Joannis Dlugossii Senioris...*, dz. cyt., s. 536

⁴⁹ A. Lerue, *Album Lubelskie*, Warszawa 1857, s. 17; S. Sierpiński, *Obraz miasta Lublina*, Warszawa 1839,

s. 51, 67; T. Trajdos, *Od lubelskiej kaplicy...*, dz. cyt., s. 25-26

⁵⁰ A. Kobierzycki, *Monografia Lublina*, Lublin 1901, s. 109; J. Wadowski, *Kościół lubelskie...*, dz. cyt., s. 40-41; M. Walicki, *Malowidła ściennie...*, dz. cyt., s. 10-11

⁵¹ Brykowska M., *Królewska kaplica...*, dz. cyt., s. 35

⁵² Pierwszym wyznawcą tego poglądu jest Adam Lerue. Próbował on przypisać budowlę fundacji księcia Halickiego Daniela w XIII w., jednak zauważył, że kaplica posiada cechy architektoniczne z czasów Kazimierza Wielkiego, więc jemu przypisał tę fundację. Wadowski powtarza ten pogląd i dodaje, że kaplica musiała powstać w czasach poprzedzających panowanie Władysława Łokietka. Podobne stanowisko zajęli H. Gawarecki i C. Gawdzik, a w czasach najbardziej współczesnych – Jacek Chachaj. A. Lerue, *Album...*, dz. cyt., s. 17; J. Wadowski, *Kościół lubelskie...*, dz. cyt., s. 56, 58; H. Gawarecki, C. Gawdzik, *Lublin. Krajobraz i architektura*, Warszawa 1972, s. 9-10; J. Chachaj, *Ruskie tropy...*, dz. cyt., s. 46

zespół budowniczych bardziej prowincjonalnych niż królewskich.⁵³ Autorzy opracowania „Zabytki architektury polskiej” podają, że lubelska świątynia zamkowa powstała w latach 1370-1385.⁵⁴ Do podobnych wniosków doszli Jerzy Łoziński i Adam Miłobędzki, datujący powstanie kaplicy na ok. 1385 r.⁵⁵ Kazimierz Myśliński zaś powiązał powstanie budowli z fundacją króla Władysława Jagiełły z ewentualnym udziałem lubelskich mieszczan.⁵⁶ Jego tezie przeczą jednak wyniki badań konserwatorskich, potwierdzające istnienie kaplicy przed panowaniem wspomnianego monarchy.⁵⁷ Także autorzy późniejszych opracowań potwierdzają datowanie świątyni na 3. ćwierć XIV w.⁵⁸

Kaplica Trójcy Świętej na lubelskim zamku została zaprojektowana jako budowla orientowana, dwupoziomowa i wolnostojąca. Trzecia, najniższa kondygnacja znajdująca się pod prezbiterium powstała w czasach nowożytnych, prawdopodobnie w celu uzyskania miejsca do pochówku zamkowych mansjonarzy.⁵⁹ Wyniki najnowszych badań obaliły hipotezę, jakoby wyższa kondygnacja kaplicy miała powstać ok. 1407 r.⁶⁰ Autorzy opracowań, w oparciu o wyniki badań architektonicznych z 1995 r., dzielą historię powstania budynku na dwie fazy: pierwszą w latach 1342 (1351)-1370 i drugą w latach 1395-1416 - podczas panowania Władysława Jagiełły.⁶¹ Maria Brykowska podaje, że po 1344 r. zamkowa świątynia została włączona do murów obronnych zamku. Według uczonej pozostałe w ścianach kaplicy relikty strzelnic i blankowań oraz przemurowania jej wschodniej ścianki wskazują, że wokół prezbiterium mógł znajdować się kryty ganek pełniący funkcję obronną.⁶² Z opracowania Andrzeja Rozwałki wynika, że zamkowa kaplica nie była zupełnie nową konstrukcją – na cele nawy zaadaptowano wzniesioną na przełomie XII i XIV w. wieżę mieszkalną, zaś prezbiterium utworzono w istniejącej od 1. poł.

⁵³ P. Crossley, *Gothic architecture in the reign of Kasimir the Great*, Kraków 1985, s. 176-177

⁵⁴ B. Kaczorowski, A. Opoka, P. Pierściński, S. Tarasow, *Zabytki architektury polskiej*, Warszawa 1998, s. 182

⁵⁵ J. Łoziński, A. Miłobędzki, *Atlas zabytków architektury w Polsce*, Warszawa 1967, s. 125

⁵⁶ K. Myśliński, *Wójt dziedziczny i rada miejska w Lublinie 1317-1504*, Lublin 1962, s. 40, K. Myśliński, *W monarchii jagiellońskiej*, w: „Dzieje Lubelszczyzny”, red. T. Mencil, t. 1, Warszawa 1974, s. 233

⁵⁷ M. Brykowska, *Królewska kaplica...*, dz. cyt., s. 35

⁵⁸ *Architektura gotycka w Polsce*, red. T. Mroczko, M. Arszynski, „Dzieje sztuki polskiej”, t. 2 „Katalog zabytków”, Warszawa 1995, s. 143; J. Żabicki, *Leksykon zabytków architektury Lubelszczyzny i Podkarpacia*, Warszawa 2013, s. 122; M. Brykowska, *Architektura...*, dz. cyt., s. 128

⁵⁹ M. Brykowska, *Królewska kaplica...*, dz. cyt., s. 32-33

⁶⁰ H. Gawarecki, C. Gawdzik, *Lublin...*, dz. cyt., s. 10

⁶¹ J. Chachaj, *Ruskie tropy...*, dz. cyt., s. 47

⁶² M. Brykowska, *Architektura...*, dz. cyt., s. 129

XIV w. baszcie z blankami.⁶³ Tworzenie budowli o podwójnym przeznaczeniu – sakralnym i obronnym – było ówczasie często stosowaną praktyką. Liczono na to, że atakujący uszanuje przestrzeń świątyni, co podnosiło jej wartość obronną.⁶⁴ Zdaniem Brykowskiej funkcję obronną mogła pełnić także dolna kondygnacja kaplicy.⁶⁵

W opracowaniach dotyczących zamkowej świątyni można znaleźć informację, że jej konsekracja miała miejsce w niedzielę po liturgicznym wspomnieniu św. Marcina w 1400 r.,⁶⁶ bądź w 1401 r.⁶⁷ Brykowska jednak zauważa, że wydarzenie to musiałyby odbyć się w trakcie przeprowadzania w świątyni prac budowlanych, co wydaje się nieprawdopodobne. Stąd uczona wnioskuje, że we wspomnianym dniu uroczyste obchodzono pamiątkę konsekracji świątyni oraz błogosławieństwo nowej fazy jej budowy – przygotowania królewskiej kaplicy Jagiełły. Pierwszy etap budowania zamkowej kaplicy Brykowska wiąże z osobą Kazimierza Wielkiego i datuje na lata 1342 (1351)-1370.⁶⁸ Zlecone przez lubelskiego kasztelana prace konstrukcyjne były wykonywane przez dwa zespoły: murarski i kamieniarski. Świątynia była zaplanowana jako dwukondygnacyjna, orientowana, jednonawowa i jednofilarowa, z zamkniętym trójbocznie prezbiterium. Prezbiterium dolnej kaplicy było przykryte stropem i oświetlone przez trzy okna, z których najwyższe wystawało ponad poziom obecnej posadzki drugiej kondygnacji.⁶⁹ Pomieszczenie to powstało prawdopodobnie dla celów liturgicznych, jednak po włączeniu kaplicy do zamkowych fortyfikacji jej wnętrze podporządkowano nowym funkcjom. Po utworzeniu mansjonarii w 1497 r.⁷⁰ dolna kaplica stała się miejscem spoczynku zamkowych kapłanów, pełniąc tę rolę do połowy XIX w.⁷¹ Struktura przestrzenna górnej kaplicy pozostała niezmienną od ok. 1370 r. Jej prezbiterium zostało wówczas przykryte dwuprzęsłowym sklepieniem krzyżowo-żebrowym. Nawa otrzymała również sklepienie krzyżowo-żebrowe, czteroprzęsłowe, wsparte na ośmiobocznym filarze, we

⁶³ A. Rozwałka, *Sieć osadnicza w archidiakonacie lubelskim w średniowieczu. Studium archeologiczno-historyczne*, Lublin 1999, s. 121-122

⁶⁴ M. Brykowska, *Królewska kaplica...*, dz. cyt., s. 33; A. Rozwałka, R. Niedźwiadek, M. Stasiak, *Lublin wczesnośredniowieczny. Studium rozwoju przestrzennego*, Warszawa 2006, s. 174

⁶⁵ M. Brykowska, *Architektura...*, dz. cyt., s. 141

⁶⁶ J. Wadowski, *Kościół lubelskie...*, dz. cyt., s. 58

⁶⁷ J. Chachaj, *Ruskie tropy...*, dz. cyt., s. 49; T. Trajdos, *Od lubelskiej kaplicy...*, dz. cyt., s. 26; J. Teodorowicz-Czerepińska, *Zamek Lubelski*, Lublin 1995, mps w Archiwum Kaplicy Trójcy Świętej na zamku w Lublinie, s. 20

⁶⁸ M. Brykowska, *Królewska kaplica...*, dz. cyt., s. 29

⁶⁹ Tejże, *Architektura...*, dz. cyt. s. 131

⁷⁰ A. Wadowski, *Kościół lubelskie...*, dz. cyt., s. 49

⁷¹ M. Rokinierowa, *Ilustrowany przewodnik...*, dz. cyt., s. 163; A. Lerue, *Album...*, dz. cyt., s. 17

wschodniej części rozdzielone trójdzielną wysklepką odpowiednio do łuku tęczowego. Oparcie sklepienia na jednym filarze jest uznawane za rozwiązanie typowe dla architektury czasów Kazimierza Wielkiego.⁷² Krystyna Durakiewicz w artykule poświęconym lubelskiej Kaplicy Zamkowej pokusiła się o dosyć szczegółową próbę odtworzenia wyglądu jej wnętrza:

„Wyobraźmy sobie wnętrze kościoła, w którym żagle sklepień i – prawdopodobnie – ściany, były pokryte wapienną pobiałą. Jaskrawa czerwono-zielona polichromia pokrywała żebra sklepień i elementy kamienne (portale, podstawa filara). Na ścianach nawy i prezbiterium zwracały uwagę barwne, malowane kręgi z krzyżami konsekracyjnymi. Świątynia nie miała chóru ani podpierającej go „baszty” z wewnętrznymi schodami. Brak było obu bocznych mens ołtarzowych, a w prezbiterium złocił się tryptyk gotycki z czterema malowanymi na desce obrazami. Gotycki portal w północnej ścianie nawy był usytuowany bardziej na wschód. Nawę i kościelną posadzkę z ciosanego kamienia oświetlały dodatkowo dwa ostrołukowe okna w górnej części ściany południowej.”⁷³

Opis ten sprawia wrażenie owocu wyobraźni autorki, ale w rzeczywistości jest on literacką syntezą wiadomości znanych z dokumentów źródłowych oraz z wyników przeprowadzonych w kaplicy badań (dotyczą one pokrycia ścian, materii posadzki, rozmieszczenia portalu i okien).⁷⁴ Do naszych czasów nie zachował się żaden przekaz dotyczący wyglądu ówczesnego ołtarza, jednak na podstawie czasu powstania świątyni można wnioskować, że był on wykonany w stylu gotyckim. O pochodzących z niego czterech obrazach wspomina Jan Wadowski.⁷⁵ Od ukończenia budowy w 1370 r. kaplica pełniła funkcje liturgiczne. Wyniki badań konserwatorskich potwierdzają, że wnętrze budowli było użytkowane przed rozpoczęciem malowania bizantyńsko-ruskich fresków.⁷⁶

Pierwsze zmiany w architekturze świątyni zostały wprowadzone zapewne w latach 1395-1407.⁷⁷ Wspomniane wcześniej hipotezy dotyczące powstania kaplicy w tych latach powstały w wyniku błędnej interpretacji zapisu Długosza oraz

⁷² P. Crossley, *Gothic architecture...*, dz. cyt., s. 176; M. Rokinierowa, *Ilustrowany przewodnik...*, dz. cyt., s. 162; A. Lerue, *Album...*, dz. cyt., s. 17; A. Wadowski, *Kościół lubelskie...*, dz. cyt., s. 56

⁷³ K. Durakiewicz, *Kaplica św. Trójcy*, w: „Na przykład”, 27/28, 1995, s. 8

⁷⁴ Wiele informacji na ten temat znajduje się w artykule M. Brykowska, *Królewska kaplica...*, dz. cyt., s. 25-50; zob. też I. Kutylowska, *Znaleziska...*, dz. cyt., s. 51-79

⁷⁵ J. Wadowski, *Kościół lubelskie...*, dz. cyt., s. 62

⁷⁶ M. Brykowska, *Królewska kaplica...*, dz. cyt., s. 35

⁷⁷ J. Żabicki, *Leksykon zabytków...*, dz. cyt., s. 122; A. Litwińska, *Kaplica Świętej Trójcy w Lublinie*, w: „Społeczna Opieka nad Zabytkami”, t. 5, 2001, s. 87

niepoprawnego rozumienia wzmianki o pieniądzach wpłaconych na prace przy kaplicy przez lubelskich mieszczan.⁷⁸ Zgodnie z wynikami badań architektonicznych i konserwatorskich można stwierdzić, że dokumenty te dotyczą prac remontowych prowadzonych w kaplicy, mających na celu zapewne przygotowanie jej wnętrza do pokrycia malowidłami. Przy ścianie tęczowej nawy, bezpośrednio na sklepieniach kolebkowych kaplicy dolnej, ustawiono wówczas dwie mensy ołtarzowe i przesunięto nieco na zachód portal północny. Przy ścianie zachodniej wzniesiono królewską galerię wspartą na trzech profilowanych belkach.⁷⁹ W tym czasie funkcjonował już zachodni główny portal w nawie (wyposażony w drzwi zdobione Jagiellońskimi orłami), stanowiący reprezentacyjne wejście z szerokich schodów zewnętrznych do świątyni, skąd król udawał się przez rodzaj narteksu na galerię wchodząc po schodach obudowanych na kształt beczki. Treść malowideł umieszczonych na obudowie schodów oraz pod galerią świadczy o wielkiej wadze ceremoniału królewskiego wejścia.

Kolejne zmiany architektoniczne zostały wprowadzone w trakcie malowania wnętrza świątyni w latach 1416-1418. Zamurowano wówczas północny portal w nawie oraz ułożono ceglana posadzkę.⁸⁰ Odkrycia archeologiczne pozwalają z dużym prawdopodobieństwem stwierdzić, że okna świątyni były w tym czasie wypełnione witrażami ze szkła gomółkowego.⁸¹

W 1497 r. Jan Olbracht ufundował w Lublinie dom dla mansjonarzy.⁸² Przylegał on do korpusu kaplicy od południa. Budowla ta nie wpłynęła znacząco na architekturę świątyni. Dokument erekcyjny przewidywał uposażenie dla sześciu mansjonarzy – kapłanów i siódmego kleryka. Mieli oni prowadzić życie wspólne i dbać o służbę Bożą w zamkowej świątyni. Nie mogli posiadać żadnego innego beneficjum.⁸³ Do końca XVI w. liturgia sprawowana w kaplicy Trójcy Świętej była najbardziej okazała w porównaniu do nabożeństw sprawowanych we wszystkich kościołach diecezjalnych Lublina.⁸⁴

⁷⁸ J. Długosz, *Joannis Dlugossii...*, dz. cyt., s. 536; K. Myśliński, *Wójt dziedziczny...*, dz. cyt., s. 40; G. Jakimińska, *Tekst dla periodyku „Inspiracje”*, 1999, mps w Archiwum Kaplicy Trójcy Świętej na zamku w Lublinie, s. 2

⁷⁹ M. Brykowska, *Architektura...*, dz. cyt., s. 133

⁸⁰ Tejże, *Królewska kaplica...*, dz. cyt., 39

⁸¹ I. Kutylowska, *Znaleziska z kaplicy Trójcy...*, dz. cyt., s. 61

⁸² M. Walicki, *Malowidła ściennie...*, dz. cyt., s. 11

⁸³ J. Wadowski, *Kościoły lubelskie...*, dz. cyt., s. 44

⁸⁴ Tamże, s. 60

W dobie renesansu, na zlecenie króla Zygmunta Starego, przeprowadzono gruntowną przebudowę lubelskiego zamku. Była to pierwsza w mieście realizacja architektoniczna w stylu nowej epoki.⁸⁵ Nad pracami prowadzonymi w 2.-3. ćwierci XVI w. czuwali starostowie lubelscy Stanisław Gabriel i Jan Gabriel z Tęczyńskich. Kaplica Trójcy Świętej zyskała wówczas m.in. zakrystię, której portal zniszczył polichromię w prezbiterium. Ważnym elementem prac prowadzonych na zamku była wielka niwelacja terenu, przyczyniająca się do obniżenia poziomu dolnej kaplicy oraz przebudowy schodów wewnętrznych i zewnętrznych. Dziełem pracującego wówczas na zamku warsztatu murarskiego są m.in. podwójne blendy na północnej elewacji kaplicy. Natomiast pracownicy kamieniarskiego warsztatu Komasków pozostawili po sobie m.in. renesansowy portal z herbem Topór, poprzedzony wspaniałymi schodami, umieszczony na zachodniej ścianie kaplicy.⁸⁶ Świeżo przebudowana świątynia musiała prezentować się niezwykle okazale. Szczegóły dotyczące jej ówczesnego wyglądu można odtworzyć na podstawie dokumentów archiwalnych. Z inwentarza starostwa lubelskiego sporządzonego w 1564 r. wiadomo, że kaplica posiadała 8 okien, z czego 5 było wypełnionych witrażami oraz że w jej wnętrzu znajdowało się 5 stalli.⁸⁷ Bardziej szczegółowy opis znajduje się w dokumentach z wizytacji kanonicznej w 1603 r., dokonanej na polecenie biskupa kardynała Maciejowskiego przez kanonika wiślickiego, ks. Tomasza Josickiego. Wejście do kościoła, prowadzące wprost do nawy, było wówczas osłonięte czerwono-żółtą kotarą, mającą zabezpieczyć wnętrze przed dostawaniem się doń kurzu z zamkowego dziedzińca. W świątyni ustawione były trzy ołtarze, każdy przykryty trzema obrusami, a do ścian obok każdego z nich był przymocowany dzwonek. W 1603 r. w ołtarzu głównym, ozdobionym licznymi rzeźbami, znajdował się obraz Trójcy Świętej oraz tabernakulum zdobione wyobrażeniami Chrystusa i Serafinów. Ołtarze boczne były poświęcone Matce Bożej Wniebowziętej oraz św. Jerzemu (szczególnemu patronowi Jagiellonów).⁸⁸ W 1596 r. kardynał Radziwiłł dokonał konsekracji mniejszych ołtarzy i umieścił w nich relikwie św. Stanisława.⁸⁹ W prezbiterium przed ołtarzem wisiała piękna mosiężna lampa,

⁸⁵ G. Jakimińska, *Zamek lubelski w XVI i pierwszej połowie XVII wieku*, w: „Roczniki Humanistyczne”, t. LII, z. 4, 2005, s. 242

⁸⁶ M. Brykowska, *Architektura...*, dz. cyt., s. 138; H. Gawarecki, *Kultura artystyczna miasta w okresie renesansu*, w: „Dzieje Lublina. Próba syntezy”, red. J. Dobrzański, J. Kłoczowski, J. Mazurkiewicz, T. Mencil, K. Myśliński, W. Ćwik, t. 1, Lublin 1965, s. 114

⁸⁷ G. Jakimińska, *Zamek lubelski...*, dz. cyt., s. 248

⁸⁸ K. Durakiewicz, *Kaplica św. Trójcy*, dz. cyt., s. 9

⁸⁹ J. Wadowski, *Kościół lubelskie*, dz. cyt., s. 60; T. Marzec, *Ołtarze z kościoła Św. Trójcy na Zamku, obecnie w kościele św. Wojciecha w Lublinie*, w: „Roczniki Humanistyczne”, t. VI, z. 4, 1958, s. 216

a pod ścianami były ustawione stalle. Posadzkę prezbiterium oraz stopnie ołtarzy pokrywało czerwone sukno i wzorzyste dywany. W przejściu z nawy do prezbiterium, po prawej stronie kościoła znajdowała się ambona, zaś obok filaru od strony wejścia umieszczono miedzianą kropielnicę z wodą święconą.⁹⁰ W nawie umieszczono ławki dla wiernych, a pod jej ścianami postawione były trzy konfesjonały.⁹¹ Szerokość całej ściany nad głównym wejściem zajmował drewniany chór, powstały prawdopodobnie w czasach panowania Jana Olbrachta.⁹²

Początek XVII w. to czas, w którym duszpasterska rola kaplicy Trójcy Świętej zaczynała maleć, a wraz ze spadkiem jej znaczenia pogarszał się stan techniczny obiektu. W 1574 r. bp Franciszek Krasieński podniósł kościół św. Michała w Lublinie do godności kolegiaty. Biskup ten nie dysponował środkami na uposażenie mających tam pracować prałatów i kanoników, więc obdarowywał ich środkami założonych wcześniej beneficjów. Z tego powodu trzecim prałatem (dziekanem) kolegiaty został prepozyt zamkowych mansjonarzy.⁹³ W kolejnych latach kanonikami nowej kolegiaty zostało jeszcze czterech kapelanów zamkowego kościoła. Złamanie zapisu fundacyjnego zamkowej mansjonarii poskutkowało upadkiem porządku nabożeństw, zaniedbaniem kościoła oraz przylegającego doń budynku dla kapłanów. Świadczą o tym dokumenty z wizytacji biskupiej w 1603 r., wspominające m.in. o złym stanie schodów prowadzących do świątyni.⁹⁴ W dekrete reformacyjnym tej wizyty znalazł się m.in. nakaz odnowienia kościoła oraz domu mansjonarzy. Te same zalecenia rok później powtórzył bp kardynał Maciejowski. Mimo to stan zamkowej kaplicy pogarszał się do tego stopnia, że w 1627 r. bp Marcin Szyszkowski wysłał do Lublina specjalną komisję, mającą udzielić mansjonarzom zdecydowanych napomnień.⁹⁵

Poważniejsze prace architektoniczne w kaplicy zostały wykonane dopiero w latach 1635-1642.⁹⁶ Były one związane z ogólną restauracją zniszczonego zamku.⁹⁷ W królewskiej kaplicy wymieniono wówczas szczyt fasady zachodniej, której autorem był zapewne Jan Cangerle.⁹⁸ We wnętrzu prezbiterium ustawiono nowy ołtarz główny,

⁹⁰ K. Durakiewicz, *Kaplica św. Trójcy*, dz. cyt., s. 9

⁹¹ J. Wadowski, *Kościół lubelskie*, dz. cyt., s. 61

⁹² J. Siennicki, *Kościół Św. Trójcy w Lublinie*, dz. cyt., s. 41

⁹³ T. Adamek, *Kaplica zamkowa Św. Trójcy w Lublinie i jej polichromia*, w: „Lublin w dziejach i kulturze Polski”, red. T. Radzik, A. Witusik, Lublin 1997, s. 53

⁹⁴ J. Siennicki, *Kościół Św. Trójcy w Lublinie*, dz. cyt., s. 40

⁹⁵ J. Wadowski, *Kościół lubelskie...*, dz. cyt., s. 52-53

⁹⁶ M. Brykowska, *Architektura...*, dz. cyt., s. 138

⁹⁷ I. Buczkowa, *Zamek lubelski*, dz. cyt., s. 21

⁹⁸ M. Brykowska, *Królewska kaplica...*, dz. cyt., s. 40

wykonany w stylu późnego renesansu, ozdobiony piętnastoma obrazami przedstawiającymi tajemnice różańca.⁹⁹ Działania te nie zmieniły konstrukcyjno-przestrzennego układu kaplicy, wystroju jej wnętrza oraz większości detali architektonicznych powstałych przed 1418 roku. Dokumenty z wizytacji pasterskiej w 1650 r. potwierdzają, że wnętrze kaplicy nie uległo istotnym modyfikacjom. Na ścianach prezbiterium zawieszono cztery obrazy pochodzące z poprzedniego ołtarza głównego. Nowy ołtarz boczny poświęcony Matce Bożej zawierał obraz Wniebowzięcia NMP wyjęty z poprzedniego analogicznego ołtarza. Ołtarz, w którym dotychczas znajdował się obraz św. Jerzego, pozostał na swoim miejscu (po lewej stronie kościoła), wymieniono jedynie malowidło na scenę przedstawiającą Chrystusa Ukrzyżowanego.¹⁰⁰ Owa próba przywrócenia świątyni nie przyniosła długotrwałych efektów. Dokumenty z wizytacji biskupiej w 1650 r. mówią zarówno o upadku moralnym mansjonarzy, jak i o źle utrzymanych budynkach. W 1661 r. zamek lubelski był w stanie ruiny na skutek podpalenia przez Kozaków oraz obsunięcia się zamkowego wzgórza spowodowanego wykopywaniem w nim piwnic przez mieszkańców w pobliżu Żydów.¹⁰¹ Spustoszone były także kaplica i dom mansjonarzy. W 1661 r. Kozacy zamordowali dwóch posługujących na zamku księży.¹⁰² Od tej pory porządek nabożeństw zupełnie się załamał, a mansjonarze, poza nielicznymi wyjątkami, przestali mieszkać przy kościele. Wraz z upadkiem gospodarczym miasta upadało zamkowe beneficjum. Kolejne próby przywrócenia jego świątyni nie powiodły się.¹⁰³ Po trzecim rozbiore Polski władze przestały troszczyć się o stan techniczny lubelskiego zamku. Kaplica Trójcy Świętej zaczęła popadać w ruinę. Według raportu z wizytacji kanonicznej w 1800 r. schody prowadzące do świątyni były zupełnie zniszczone, a dzwonnica zburzona. Także dom mansjonarzy nie nadawał się do zamieszkania.¹⁰⁴ Osiemnaście lat później papież Pius VII bullą „Ex imposita Nobis” wyznaczył ostatni etap funkcjonowania zamkowej

⁹⁹ Obecnie można go zobaczyć w kościele św. Wojciecha w Lublinie. Tamże, s. 43; J. Siennicki, *Kościół Św. Trójcy w Lublinie*, w: „Południe. Kwartalnik ilustrowany poświęcony sztuce i krytyce artystycznej”, 3, z. I, 1924, s. 21

¹⁰⁰ J. Wadowski, *Kościół lubelski...*, dz. cyt., s. 62

¹⁰¹ *Lustracja województwa lubelskiego 1661*, wyd. H. Oprawko, K. Schuster, Warszawa 1962, s. 141-142

¹⁰² J. Wadowski, *Kościół lubelski...*, dz. cyt., s. 53

¹⁰³ Tamże.

¹⁰⁴ I. Buczkowa, *Zamek Lubelski*, dz. cyt., s. 23; T. Adamek, *Kaplica zamkowa...*, dz. cyt., s. 53

mansjonarii, ograniczając jej dochody do dożywotnich pensji pracujących tam ówczasie kapłanów.¹⁰⁵

W 1820 r. generał Józef Zajączek zatwierdził projekt budowy gmachu więziennego w miejscu zrujnowanego zamku. Pozostawiona bez istotnych zmian miała być jedynie kaplica oraz XIII-wieczny donżon. Autorem projektu okazałego budynku w stylu neogotyckim był prawdopodobnie inżynier naczelny Dyrekcji Dróg i Mostów Jan Stampf, ale domysły co do autorstwa lub współautorstwa planu dotyczą także Jana Hempla, budowniczego województwa lubelskiego w latach 1821-1831.¹⁰⁶ Podczas prac przeprowadzonych w latach 1824-1826 rozebrano dom mansjonarzy, podniesiono poziom dziedzińca, co skutkowało wrażeniem obniżenia kaplicy (wejście, będące dotychczas na wysokości pierwszego piętra, znalazło się na poziomie dziedzińca). Szczątki kapłanów i dostojników spoczywające w dolnym kościele przeniesiono na cmentarz grzebalny, a ich dotychczasowe miejsce zamieniono na więzienną piwnicę. Kaplica została otynkowana wewnątrz i na zewnątrz. Z jej wnętrza usunięto większość ławek, dwa konfesjonały i ambonę, a także cztery obrazy wiszące na ścianach w prezbiterium. Z czasów Władysława Jagiełły pozostał jedynie modrzewiowy chór z zachowanymi resztkami rzeźb i zdobień oraz portal wyposażony w drzwi zdobione jagiellońskimi orłami i podwójnym krzyżem.¹⁰⁷ Drzwi te pozostały na swoim miejscu do lat 70-tych XIX w.¹⁰⁸ W latach 1890-1903 przeprowadzono renowację budowli więziennych. Wymieniono wówczas całe pokrycie dachu kaplicy, przebudowano i obniżono dach nad prezbiterium. W prezbiterium, w miejscu zniszczonej ceglanej posadzki, położono drewnianą podłogę.¹⁰⁹ Zamurowano główne wejście do świątyni, pozostawiając w górnej części miejsce na okno, oraz zlikwidowano prowadzące doń schody.¹¹⁰ Od tej pory do kościoła wchodzi się przez drzwi umieszczone w południowym boku nawy, łączące przestrzeń świątyni z więziennym gmachem. Przy wejściu po stronie więziennej zaaranżowano przedsionek służący jednocześnie za zakrystię, gdyż dotychczasowe pomieszczenie

¹⁰⁵ G. Jakimińska, J. Koziarska-Kowalik, Z. Nasalski, *Zamek Lubelski. Kaplica Trójcy Świętej*, Lublin 2008,

s. 28; J. Siennicki, *Kościół Św. Trójcy w Lublinie*, dz. cyt., s. 38

¹⁰⁶ I. Buczkowa, *Zamek Lubelski*, dz. cyt., s. 25

¹⁰⁷ A. Lerue, *Album...*, dz. cyt., s. 17

¹⁰⁸ J. Wadowski, *Kościół lubelskie...*, dz. cyt., s. 67; K. Druakiewicz, *Kaplica św. Trójcy*, dz. cyt., s. 9-10

¹⁰⁹ J. Siennicki, *Kościół Św. Trójcy w Lublinie*, dz. cyt., s. 39

¹¹⁰ *Architektura gotycka w Polsce*, red. T. Mroczko, M. Arszyński, dz. cyt., s. 143; J. Teodorowicz-Czerepińska, *Zamek Lubelski*, dz. cyt., s. 53

nie mogło już pełnić swojej roli z powodu wilgoci szkodzącej liturgicznym szatom i sprzętom. Ściany kaplicy oraz (opustoszałej) zakrystii zostały na nowo pobielone. Zniszczone elementy starego, modrzewiowego chóru wymieniono na nowe, sosnowy.¹¹¹ W 1890 r. odnowiono także dwa ołtarze boczne.¹¹² Opisaną wyżej renowację kaplicy ks. Jan Wadowski podsumował w następujący sposób: „Dziś więc, oprócz murów dochowanych w całości, okazujących się tu i ówdzie z powodu odkrobania częściowego pobiałą wapiennej, ze ścian i sklepień, starożytnych malowideł, nic ta świątynia takiego nie posiada, co by było współczesnem jej powstaniu.”¹¹³ Słowa te, podobnie jak przedstawiona wyżej historia kaplicy, wydają się smutnym podsumowaniem dziejów jednej z najważniejszych świątyń Lublina. Kościół, w którym 29 czerwca 1569 r. brzmiało uroczyste „Te Deum laudamus” za unię dwóch narodów, doczekał czasów, kiedy praktycznie nic nie pozostało z jego dawnej świetności.

Przełomowym wydarzeniem dla zamkowej kaplicy było odkrycie w 1899 r. przez malarza Józefa Smolińskiego fragmentu ufundowanych przez Jagiełłę malowideł.¹¹⁴ Wydarzenie to rozpoczęło długotrwały, przerywany przez wojny światowe, proces konserwacji zabytku. Prace architektoniczne polegające na konserwacji i rekonstrukcji kamieniarki elewacji wschodniej prezbiterium przeprowadzono w latach 1954-1956.¹¹⁵ W lipcu 1954 r. przeniesiono ołtarz główny, wzmiankowany w dokumentach z wizytacji biskupiej w 1650 r., oraz retabula ołtarzy bocznych do kościoła św. Wojciecha w Lublinie.¹¹⁶ We wnętrzu kaplicy pracowano nad przywróceniem freskom dawnej świetności. Działania te zostaną dokładniej opisane w dalszej części niniejszej pracy. Efektem przeprowadzonych zabiegów konserwatorskich jest możliwość podziwiania obecnie najlepiej zachowanego zespołu bizantyńsko-ruskich fresków ufundowanych przez Władysława Jagiełłę. Kaplica została udostępniona zwiedzającym 17 kwietnia 1997 r.,¹¹⁷ ale już w 1995 r. wysiłki pracujących w Lublinie osób zostały dostrzeżone przez Komisję Europejską w Brukseli, która obdarowała Muzeum Lubelskie prestiżowym grantem

¹¹¹ J. Siennicki, *Kościół Św. Trójcy w Lublinie*, dz. cyt., s. 41

¹¹² T. Marzec, *Ołtarze z kościoła Św. Trójcy...*, dz. cyt., s. 217

¹¹³ J. Wadowski, *Kościół lubelski...*, dz. cyt., s. 68

¹¹⁴ I. Buczkowa, *Zamek Lubelski*, dz. cyt., s. 28

¹¹⁵ *Architektura gotycka w Polsce*, red. T. Mroczko, M. Arszyński, dz. cyt., s. 143

¹¹⁶ T. Marzec, *Ołtarze z kościoła Św. Trójcy...*, dz. cyt., s. 217

¹¹⁷ G. Jakimińska, J. Koziarska-Kowalik, Z. Nasalski, *Zamek Lubelski*, dz. cyt., s. 51

przyznawanym w ramach programu ochrony europejskiego dziedzictwa kultury.¹¹⁸ Wysoką rangę tego wyróżnienia podkreśla fakt, że na wspomniany konkurs wpłynęło 2600 zgłoszeń z 21 krajów.¹¹⁹ W 2007 r. kaplica Trójcy Świętej, wraz z innymi obiektami Lublina związanymi z podpisaniem unii w 1596 r., została wpisana na Listę Dziedzictwa Europejskiego.¹²⁰ W tym samym roku rozporządzeniem prezydenta Lecha Kaczyńskiego Zamek Lubelski wraz ze Starym Miastem zostały uznane za Pomnik Historii.¹²¹ W związku z decyzją Parlamentu Europejskiego i Rady [Unii Europejskiej – E. S.] z 16 listopada 2011 r. ustanawiającą działanie Unii Europejskiej na rzecz Znak Dziedzictwa Europejskiego,¹²² wszystkie miejsca, którym dotychczas przyznano Znak Dziedzictwa Europejskiego, musiały ponownie złożyć aplikację o jego uzyskanie. Miasto Lublin otrzymało go decyzją Komisji Europejskiej z dnia 10 marca 2015 r.¹²³ Kaplica Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim została tym samym uznana za jedno z miejsc istotnych dla tożsamości europejskiej oraz wzmacniających tę tożsamość. Freski zdobiące wnętrze świątyni, będące wyrazem połączenia dwóch kultur, wydają się doskonale realizować ideę rozwijania i umacniania tejże tożsamości.

1.2. Historia fresków wykonanych na zlecenie Władysława Jagielly

Bizantyńsko-ruskie malowidła pokrywające wnętrze Kaplicy Zamkowej w Lublinie zostały ukończone w 1418 r., krótko po zakończeniu soboru w Konstancji (5.12.1414 - 22.04.1418).¹²⁴ Treści poruszane podczas zgromadzenia hierarchów odbiły się na programie fresków, czego szczególnym przykładem są dokonane niejako

¹¹⁸ A. Różycka-Bryzek, *Freski bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 20; A. Litwińska, *Kaplica Świętej Trójcy...*, dz. cyt., s. 88

¹¹⁹ J. Pęgiel, *Malowanie króla Jagielly. Painting king Jagiello*, w: „Kaleidoscope. The in-flight magazine od Lot Polish Airlines”, 11/1997, s. 16-22

¹²⁰ Praca redakcyjna, *Znak Dziedzictwa Europejskiego*, <https://lublin.eu/lublin/przestrzen-miejaska/zabytki/znak-dziedzictwa-europejskiego/> [dostęp 26.02.2022]

¹²¹ *Rozporządzenie Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 25 kwietnia 2007 r. w sprawie uznania za pomnik historii „Lublin — historyczny zespół architektoniczno-urbanistyczny”*, w: „Dziennik Ustaw Rzeczypospolitej Polskiej”, nr 86, poz. 574, 2007, <http://dziennikustaw.gov.pl/du/2007/574/D2007086057401.pdf> [dostęp 26.02.2022]

¹²² *Decyzja Parlamentu Europejskiego i Rady nr 1194/2011/UE z dnia 16 listopada 2011 r. ustanawiająca działanie Unii Europejskiej na rzecz Znak Dziedzictwa Europejskiego*, w: „Dziennik Urzędowy Unii Europejskiej”, <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PL/TXT/PDF/?uri=CELEX:32011D1194&qid=1530114855072&from=PL> [dostęp 26.02.2022]

¹²³ *Decyzja Komisji z dnia 10 marca 2015 r. w sprawie wyznaczenia obiektów, którym przyznaje się znak dziedzictwa europejskiego w 2014 r.*, w: „Dziennik Urzędowy Unii Europejskiej”, [https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PL/TXT/PDF/?uri=CELEX:32015D0311\(01\)&qid=1530114855072&from=PL](https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PL/TXT/PDF/?uri=CELEX:32015D0311(01)&qid=1530114855072&from=PL) [dostęp 26.02.2022]

¹²⁴ Podstawową dokumentację przebiegu i doktryny zob. H. Denzinger, *Enchiridion symbolorum, definitionum at declarationum de rebus fidei et morum*, Barcelona 1946 [Denz 581-690], s. 241-151

„na gorąco” zmiany w kompozycji sceny *Adoracji Maryi przez Władysława Jagiełłę* (il. 64).¹²⁵ Wykonawcą dzieła była prawdopodobnie grupa wędrownych mnichów pracujących pod kierownictwem malarza Andrzeja. Anna Różycka-Bryzek wyróżniła trzy maniere stylistyczne lubelskich malowideł: manierę narracyjną, hieratyczną oraz prowincjonalno-archaizującą. Ponadto uczona zauważyła, zwłaszcza w scenie *Komunii Apostołów* (il. 5), pewne elementy właściwe dla sztuki gotyckiej. Na tej podstawie badaczka wysnuła wniosek, że reprezentantem manieri narracyjnej, właściwej dla większości lubelskich malowideł, jest mistrz Andrzej, hieratycznej – Cyryl, prowincjonalno-archaizującej niejaki „...juszko”, zaś autorem gotycyzmów jest jeden, ewentualnie dwaj pomocnicy.¹²⁶ Dzieło będące przykładem stylu epoki Paleologów przetrwało bez istotnych przemalowań aż do zniszczenia go nasiekami poprzedzającymi nałożenie nań zaprawy kredowo-wapiennej.

1.2.1. Okoliczności powstania bizantyńsko-ruskich malowideł w kaplicy Trójcy Świętej w Lublinie

Bizantyńsko-ruskie freski, zdobiące Kaplicę Zamkową w Lublinie powstały na zlecenie króla Władysława Jagiełły w pierwszych latach XV w. Zgodnie z treścią inskrypcji fundacyjnej, tworzenie malowideł zostało ukończone w dniu św. Wawrzyńca męczennika, tzn. 10 sierpnia 1418 r.¹²⁷, zaś na podstawie wyników badań konserwatorskich wnioskuje się, że prace nad malowidłami trwały dwa lub trzy sezony letnie.¹²⁸ Z tymi spostrzeżeniami koresponduje treść dokumentu z 1407 r. mówiącego o 8 markach wpłaconych przez lubelskich rajców na prace

¹²⁵ A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 120

¹²⁶ Tamże, s. 135

¹²⁷ W niektórych publikacjach podaje się 10 sierpnia 1415 r. jako datę powstania fresków. Teza ta pochodzi prawdopodobnie z czasów pierwszych konserwacji malowideł prowadzonych do 1923 r.. Informację tę jako pierwszy podał pracujący wówczas w Lublinie Jerzy Siennicki. Za powstaniem fresków w 1415 r. opowiedział się także Tadeusz Trajdos, jednak autor ten popełnił błąd logiczny pisząc, że w 1418 r. patriarcha Kijowa złożył obediencję wobec papieża i że „decyzję tę przeforsowano na synodzie nowogródzkim we wrześniu 1415 r., a więc miesiąc po skończeniu dekoracji lubelskiej.” Stanowisku Trajdosa zdecydowanie zaprzecza prof. Anna Różycka-Bryzek, przywołując m.in. wyniki najnowszych badań przeprowadzonych przez prof. Andrzeja Poppe. Za 1418 r. jako datę powstania fresków przemawia także analiza sceny adoracji Madonny przez Jagiełłę. Argument ten zostanie szerzej opisany w dalszej części pracy. J. Siennicki, *O autorze fresków Jagiellońskich w Lublinie*, w: „Przegląd Lubelsko-Kresowy. Ilustrowany dwutygodnik poświęcony życiu społecznemu, kulturalnemu i gospodarczemu na terenie Województw: Lubelskiego, Wołyńskiego i Poleskiego”, 4/1925, s. 4; T. Trajdos, *Od lubelskiej kaplicy...*, dz. cyt., s. 26-27; S. Tomkiewicz, *O średniowiecznych malowidłach ściennych, odkrytych w kaplicy na zamku w Lublinie*, w: „Prace Komisji Historji Sztuki”, t. 2, z. 2, 1922, s. XLI; A. Różycka-Bryzek, *Freski bizantyńsko-ruskie...*, dz. cyt., s. 27; A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 12

¹²⁸ S. Stawicki, *Techniczne...*, dz. cyt., s. 156

w kaplicy i o jednej marce dla pracującego tam malarza.¹²⁹ Nadzorcą robót był lubelski starosta Piotr Kmita herbu Śreniawa (insygnium to namalowano na północnej ścianie łuku tęczowego), zmarły w 1409 r.¹³⁰ Z treści napisu fundacyjnego wnioskuje się, że autorem polichromii jest malarz Andrzej. Tadeusz Trajdos zauważa, że użyty w tekście zwrot „ręką Andrzejową” może oznaczać także, iż Andrzej był jedynie wykonawcą napisu.¹³¹ Jest to jednak pojedynczy głos w naukowej dyskusji dotyczącej lubelskich malowideł. Zdecydowana większość autorów opracowań dostrzega we wspomnianym Andrzeju głównego malarza pracującego w kaplicy.¹³² W literaturze przedmiotu pojawiło się przypuszczenie, że autorem lubelskich fresków jest Andrzej Rublow. Brak dokumentów źródłowych potwierdzających taką możliwość, jak również porównanie stylu zachowanych dzieł wielkiego mistrza rosyjskiej ikony oraz malowideł w kaplicy lubelskiego zamku skłania badaczy do odrzucenia tej hipotezy.¹³³ Dokładna analiza formy malowideł pozwoliła wyróżnić trzy maniery stylistyczne, co prowadzi do wniosku, że w Lublinie pracowało trzech artystów, być może prawosławnych wędrownych mnichów.¹³⁴ Na jednym z żeber sklepienia kaplicy zachowały się fragmenty napisów. Najwyżej, tuż przy zworniku, znajdują się trzy początkowe litery imienia Kuruł (Kurił) – Cyryl. Nieco niżej wymieniony jest Andrzej, zaś najniżej można zobaczyć uszkodzone słowo „...juszko” – przypuszczalnie fragment imienia trzeciego z lubelskich mistrzów.¹³⁵

Znanym z imienia malarzem prawosławnym, cenionym przez Władysława z Jagiełłę był duchowny Hail z Przemyśla.¹³⁶ W dokumencie wydanym w Gródku 24

¹²⁹ Treść tego dokumentu, opublikowana przez Kazimierza Myślińskiego, brzmi: „Dedimus procuratorii 8 marcas ad labores ecclesie in castro lublinensi iuxta mandatum regis. Item pictori 1 marcam.” K. Myśliński, *Wójt dziedziczny...*, dz. cyt., s. 40

¹³⁰ Canko Canev wysnuł hipotezę, że lubelska Kaplica Zamkowa miała pełnić funkcję kaplicy pogrzebowej dla lubelskich kasztelanów oraz że w scenie fundatorskiej nie został przedstawiony klęczący przez Maryją Władysław Jagiełło, ale Piotr Kmita. Zob. C. Canev, *Funkcja Kaplicy Zamkowej w Lublinie w okresie średniowiecza*, w: „Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich”, Białystok 2003, s. 317 (303-317)

G. Jakimińska, J. Koziarska-Kowalik, Z. Nasalski, *Zamek Lubelski.*, dz. cyt., s. 26

¹³¹ T. Trajdos, *Od lubelskiej kaplicy...*, dz. cyt., s. 26

¹³² Z. Białkiewicz, *Malarstwo ścienne*, w: „Sztuka polska czasów średniowiecznych”, red. G. Chmarzyński, Warszawa 1953, s. 145; K. Klauza, *Kaplica...*, dz. cyt., s. 185

¹³³ J. Siennicki, *Kościół Św. Trójcy w Lublinie*, dz. cyt., s. 19; Tenże, *Kościół Św. Trójcy w Lublinie*, dz. cyt., s. 43; Tenże, *O autorze...*, dz. cyt., s. 6; M. Walicki, *Malowidła ścienne...*, dz. cyt., s. 85

¹³⁴ K. Durakiewicz, *Dzieje konserwacji malowideł rusko-bizantyńskich w Kaplicy Trójcy Świętej na zamku lubelskim*, referat wygłoszony na sesji „Sztuka Wschodu” na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu w listopadzie 1987, wydruk tekstu dostępny w Archiwum Kaplicy Trójcy Świętej na zamku w Lublinie, s. 1

¹³⁵ A. Różycka-Bryzek, *Freski bizantyńsko-ruskie...*, dz. cyt., s. 27

¹³⁶ Na temat najbardziej prawdopodobnej formy oraz etymologii tego imienia (Hail, Hajl, a może Hal?) powstał artykuł autorstwa Macieja Salamona. M. Salamon, *Hail czy Hal malarz i duchowny*

kwietnia 1426 r. król nadał artyście cerkiew Narodzenia Pańskiego w Przemyślu, trzy ćwiartki pola oraz położone w pobliżu ogrody i łąki jako wynagrodzenie za prace wykonane w Ziemi Sandomierskiej, Krakowskiej, Sieradzkiej oraz w Wielkopolsce, w Ziemi Poznańskiej i Kaliskiej.¹³⁷ Jego udział w powstaniu lubelskich fresków jest sugerowany przez Tadeusza Trajdosa, łączącego treści ideowe malowideł ze środowiskiem artystyczno-duchowym Przemyśla.¹³⁸ Michał Walicki również zawarł w swojej książce hipotezę dotyczącą udziału malarza Haila w malowaniu lubelskich fresków.¹³⁹ Anna Różycka-Bryzek początkowo odrzuciła ją na podstawie porównania stylu malowideł wymienionych w królewskim dokumencie oraz tych zdobiących kaplicę Trójcy Świętej. Uczona dostrzega podobieństwo stylu dzieł zachowanych w kolegiacie wiślickiej, w kaplicy mansjonarzy katedry wawelskiej oraz w kaplicy lubelskiego zamku, jednak zauważa, że nie oznacza to wykonania malowideł przez tego samego autora.¹⁴⁰ Kilkanaście lat później na podstawie tych samych przesłanek przywołana badaczka zasugerowała, że Hail mógł pracować w Lublinie.¹⁴¹

Kolejnym znanym z imienia malarzem ruskim, pracującym na zlecenie Władysława Jagiełły był wymieniony w królewskich rachunkach Władyka (Vladicze).¹⁴² Tadeusz Wojciechowski sugeruje, że wspomniany Władyka mógł być przełożonym grupy pracujących w Polsce malarzy ruskich.¹⁴³ Inna hipoteza wskazuje na związek imienia artysty z przemyskim przedmieściem „Władycz”, gdzie w XVI i XVII w. mieszkali malarze. Sugerowałoby to związek Władyki z Przemyślem – miastem, którego styl widać w lubelskich malowidłach.¹⁴⁴ Wydaje się, że założenie, iż trzecim malarzem pracującym w Lublinie był Władyka (z Przemyśla?) jest, spośród przywołanych wyżej hipotez, najmniej uzasadnione. Oprócz wymienionych na ścianie

prawosławny?, w: „Ars Graeca – Ars Latina. Studia dedykowane Profesor Annie Różyckiej Bryzek”, red. W. Bałus, Kraków 2001, s. 115-119

¹³⁷ I. Szaraniewicz, *Rzut oka na beneficjara kościoła ruskiego za czasów Rzeczypospolitej Polskiej pod względem historyi, a przede wszystkim o stosunku świeckiego duchowieństwa ruskiego w Galicji do ziemi w tym okresie*, Lwów 1875, s. 12; B. Wyrozumka, *Dokument Władysława Jagiełły z 1426 r. dla popa Haila*, w: „Malowidła „greckie” fundacji Jagiełły w kolegiacie sandomierskiej – dzieje i stan badań”, A. Różycka-Bryzek, w: „Prace Komisji Wschodnioeuropejskiej”, t.4, 1997, s. 22

¹³⁸ T. Trajdos, *Od lubelskiej kaplicy...*, dz. cyt., s. 26

¹³⁹ M. Walicki, *Malowidła ścienne...*, dz. cyt., s. 84; Tenże, *Sztuka polska za Piastów i Jagiellonów*, w: „Dzieje sztuki polskiej”, red. M. Walicki, J. Starzyński, Warszawa 1935 r., s. 985-987

¹⁴⁰ A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 147

¹⁴¹ Tejże, *Malowidła ścienne...*, dz. cyt., s. 171

¹⁴² *Rachunki dworu króla Władysława Jagiełły i królowej Jadwigi z lat 1388 do 1420*, red. F. Piekosiński, Kraków 1896, s. 207; A. Przędziecki, *Życie domowe Jadwigi i Jagiełły z rejestrów skarbowych z lat 1388-1417 przedstawione przez Alexandra Przędzieckiego*, Warszawa 1854, s. 56

¹⁴³ T. Wojciechowski, *Kościół katedralny w Krakowie*, Kraków 1900, s. 32

¹⁴⁴ M. Walicki, *Malowidła ścienne...*, dz. cyt., s. 4

kaplicy mistrzów, nad lubelskimi freskami pracowali liczni pomocnicy. Powierzono im namalowanie ornamentów oraz elementów obcych sztuce bizantyńskiej. A. Różycka-Bryzek przypisuje zachodniemu malarzowi wykonanie gotyckiego herbu Śreniawa, szat dostojnika w scenie fundacyjnej (il. 64) oraz przedstawienie *Komunii Apostołów* (il. 5).¹⁴⁵

Lubelskie freski przynależą do stylu epoki Paleologów. Zdaniem A. Różyckiej-Bryzek dwaj główni mistrzowie przybyli do Polski prawdopodobnie z Małorusi (późniejszej Białorusi i Ukrainy) bądź z obszarów położonych na północ od niej i reprezentowali szkołę twerską, trzeci zaś halicko-wołyńską, obecną na terenie dawnych diecezji lwowskiej i przemyskiej (co nasuwa skojarzenia ze wspomnianymi wyżej malarzami z Przemyśla).¹⁴⁶ Współcześnie wskazuje się także na obecność w lubelskiej polichromii wpływów bałkańskich.¹⁴⁷ Ufundowane przez Jagiełłę freski zostały uzupełnione renesansowymi ornamentami wykonanymi podczas przebudowy zamku w tymże stylu.¹⁴⁸ Fragmenty nowych zdobień, imitujących renesansowe dekoracje kamienne, są widoczne wokół dawnego portalu, na jego wewnętrznej stronie. W literaturze dotyczącej lubelskiego zamku przyjął się pogląd, iż malowidła te powstały ok. 1521 r. i są dziełem królewskiego malarza Błażeja. Pierwszy opublikował tę hipotezę M. Walicki, za nim powtórzyli ją m.in. H. Gawarecki i Tadeusz Adamek.¹⁴⁹ Walicki powołał się na opublikowane przez Pawła Popiela fragmenty rachunków Seweryna Bonera.¹⁵⁰ Warto jednak zauważyć, że interesujący nas fragment rachunków pochodzi z 1526 lub 1527 r.¹⁵¹ i nie podaje zakresu prac wykonanych w Lublinie przez Błażeja. S. Wojciechowski zauważył natomiast, że

¹⁴⁵ A. Różycka-Bryzek, *Freski bizantyńsko-ruskie...*, dz. cyt., s. 170

¹⁴⁶ Tejże, *Malowidła ściennie...*, dz. cyt., s. 171

¹⁴⁷ C. Canev, *Kaplica Trójcy Świętej przy Zamku Lubelskim - świadectwo materialne słowiańskiego i ogólnochrześcijańskiego uniwersalizmu w XV wieku*, w: „Fundamenta Europaea. Północznik poświęcony kulturze europejskiej”, 2002, R. 1, fasc. 1, s. 36 nn

¹⁴⁸ T. Adamek, *Kaplica zamkowa...*, dz. cyt., s. 52

¹⁴⁹ M. Walicki, *Malowidła ściennie...*, dz. cyt., s. 12-13; H. Gawarecki, *Kultura artystyczna miasta...*, dz. cyt., s. 114; T. Adamek *Kaplica zamkowa...*, dz. cyt., s. 52

¹⁵⁰ „Item feci emere Cracovie ex mandato Mtis Regie colores varii generis prout per Magnificum dominum Castellanium Vislicensem et Capitaneum Lublinensem Blasio pictori Regio in scriptis dati erant. Qui tales colores coemit pro quibus secundum informacionem ejusdem Blasii pictoris soluti sunt per 30 gr. ff. 45 gr. 20” P. Popiel, *O artystycznym ruchu na dworze Zygmunta I w latach 1525-1527 wedle zapisków Seweryna Bonera*, w: „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, z. 3, 1879, s. 72; więcej informacji o rachunkach Bonera znajduje się w artykule P. Popiel, *O artystycznym ruchu na dworze Zygmunta I w latach 1525-1527 wedle zapisków Seweryna Bonera*, w: „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, z. 2, 1879, s. 4-32

¹⁵¹ Popiel, cytując fragment rachunków odnoszący się do kaplicy na zamku w Lublinie, nie podaje roku powstania zapisu. Badacz umieścił go pod zapiskami z 1526 r., na końcu artykułu omawiającego rachunki z lat 1525-1527.

wspomniany malarz pracował w świeżo wybudowanych salach na drugim piętrze zamku, nie w jego kaplicy.¹⁵² G. Jakimińska, na podstawie analizy inwentarza starostwa lubelskiego sporządzonego w 1564 r. wysnuła przypuszczenie, że malowidła mogły już wtedy być pokryte warstwą pobiałą.¹⁵³ Ta sama hipoteza została powtórzona w książce „Zamek Lubelski. Kaplica Trójcy Świętej”.¹⁵⁴ Domysłem tym przeczą cytowane przez Jana Wadowskiego dokumenty z wizytacji kanonicznej z 1650 r. Autor przywołał dwa fragmenty tychże źródeł historycznych, mówiące o pokrywających kościół malowidłach wykonanych „zwycajem greckim”.¹⁵⁵ Analizując treść dokumentów Wadowski wywnioskował, że zakrystia również była pokryta bizantyńskimi freskami (wizytator zanotował: „sacristia itidem ad septentrionem aurata, testudinata, etc.”¹⁵⁶). To spostrzeżenie wymaga korekty, ponieważ wspomniane pomieszczenie powstało podczas renesansowej przebudowy zamku i zostało ozdobione malowidłami z motywami roślinnymi.¹⁵⁷

1.2.2. Dzieje ponownego odkrycia i kolejnych konserwacji lubelskich fresków

Bizantyńsko-ruskie malowidła zdobiły zamkową kaplicę do 1820 r., kiedy zostały pokryte gipsową pobiałą i tynkiem. Według K. Durakiewicza działania te mogły wynikać ze względów porządkowych, bądź z chęci zatarcia pamięci o czasach świętości Rzeczypospolitej Obojga Narodów.¹⁵⁸ Zabiegi te powtórzono podczas renowacji kaplicy w latach 1890, poprzedzając je gęstym nasiekaniem powierzchni w celu uzyskania lepszej przyczepności zaprawy.¹⁵⁹ Działania te sprawiły, że – jak napisał Jan Wadowski – o zdobiących kaplicę freskach „wiedzieli już tylko ci, którzy przeglądali archiwa konsystorskie i kościelne”.¹⁶⁰ Pierwsza wzmianka dotycząca

¹⁵² S. Wojciechowski, *Renesansowy zamek lubelski*, w: „Ochrona Zabytków”, 1954, nr 3, s. 178

¹⁵³ G. Jakimińska, *Zamek lubelski...*, dz. cyt., s. 248

¹⁵⁴ G. Jakimińska, J. Koziarska-Kowalik, Z. Nasalski, *Zamek Lubelski...*, dz. cyt., s. 16

¹⁵⁵ J. Wadowski, *Kościół lubelski...*, dz. cyt., s. 62

¹⁵⁶ Cyt. za: J. Wadowski, *Kościół lubelski...*, dz. cyt., s. 63

¹⁵⁷ J. Żuk-Orysiak, *Historia konserwacji malowideł bizantyńsko-ruskich z Kaplicy Trójcy Świętej w Lublinie*, w: „Roczniki Humanistyczne”, T. 62, z. 7 (2014), s. 57

¹⁵⁸ K. Durakiewicz, *Dzieje konserwacji malowideł...*, dz. cyt., s. 2

¹⁵⁹ „(...) prace przy zatynkowaniu ścian prowadzone były po „barbarzyńsku”, gdyż w celu by świeżo nałożony tynk trzymał się ściany, powierzchnię jej nabijano niszcząc w ten sposób warstwę malarską. (...) niektóre partie malowidła są szczęśliwie nieco mniej zniszczone, miejscami natomiast malowidła zostały prawie zupełnie zeszkrobane.” M. Puciata, *Lublin...*, dz. cyt., s. 9; J. Siennicki, *Kościół Św. Trójcy w Lublinie*, dz. cyt., s. 41; J. Wadowski, *Kościół lubelski...*, dz. cyt., s. 68; A. Różycka-Bryzek, *Freski bizantyńsko-ruskie...*, dz. cyt., s. 19

¹⁶⁰ J. Wadowski, *Kościół lubelski*, dz. cyt., s. 68

malowideł obecnych pod białym tynkiem pojawiła się w „Albumie Lubelskie” wydanym w 1857 r. Autor napisał, że odpadająca warstwa tynku pozwala zauważyć fragmenty malowideł, ale są one zbyt małe, by można było powiedzieć coś na ich temat.¹⁶¹ Powszechne zainteresowanie zdobięciami zamkową kaplicę freskami rozpoczęło się odkryciem ich fragmentu przez mieszkającego w Lublinie malarza Józefa Smolińskiego. Dnia 26 lutego 1899 r. artysta zwiedzając kaplicę trafił na kawałek grubej warstwy wapna, pod którą zobaczył motyw dekoracyjny.¹⁶² Znaleździło to tak zainteresowało malarza, że zaczął samodzielnie zdejmować tynk, odsłaniając kompozycję fundacyjną, znajdującą się na obudowie schodów prowadzących na galerię. Lokalizacja malowidła nie pozwoliła na wykonanie fotografii, więc artysta wykonał akwarelową kopię odsłoniętej sceny. Następnie wysłał swój malunek wraz z opisem do Akademii Umiejętności. Treść listu została przedstawiona przez samego autora na posiedzeniu Komisji Historii Sztuki 24 stycznia 1901 r.¹⁶³

Odkrycie Smolińskiego wzbudziło tak duże zainteresowanie, że w listopadzie 1902 r. malarz Antoni Strzałecki zaproponował, iż na swój koszt odsłoni i odnowi znajdujące się w kaplicy freski.¹⁶⁴ Propozycja ta wzbudziła zainteresowanie lubelskiego gubernatora Włodzimierza Tchórzewskiego i zaowocowała w 1903 r. powiadomieniem o odkryciu fresków Nikołaja Pokrowskiego, członka Cesarskiej Komisji Archeologicznej. W tym samym roku Cesarska Komisja Archeologiczna rozpoczęła badanie zabytku i przejęła kontrolę nad nim, zdecydowanie odrzucając wniosek Strzałeckiego. W ciągu dwóch tygodni w listopadzie

¹⁶¹ A. Lerue, *Album Lubelskie*, dz. cyt., s. 18

¹⁶² Opis malowideł odkrytych przez Józefa Smolińskiego, napisany przez niego samego, znajduje się w aneksie do pracy Michała Walickiego. M. Walicki, *Malowidła ścienne...*, dz. cyt., s. 87-89. W przedrukowanym przez Walickiego liście znajduje się inna data odkrycia malowideł – 12 marca 1897. Według Huberta Bilewicza jest to zwyczajna pomyłka, tak samo rok 1889, podany przez Sokołowskiego i Tomkiewicza, a następnie powtórzony przez Walickiego w 1954 r. Na korzyść wniosków wysnutych przez Bilewicza zdaje się przemawiać fakt, że w literaturze przedmiotu 12 marca 1897 r. jako data odkrycia malowideł pojawia się tylko w artykule Jolanty Żuk-Orysiak, zaś 1889 r. tylko we wspomnianych trzech miejscach. H. Bilewicz, *Między Krakowem...*, dz. cyt., s. 179; M. Walicki, *Polichromia kościoła...*, dz. cyt., s. 183; J. Żuk-Orysiak, *Historia konserwacji...*, dz. cyt., s. 58; S. Tomkiewicz, *O średniowiecznych malowidłach...*, dz. cyt., s. XLI

¹⁶³ „P. Józef Smoliński podał dokładniejszy opis bardzo interesującego obrazu freskowego w kaplicy zamkowej w Lublinie odkrytego w r. 1899. Jestto raczej kompozycja erekcyjna w bizantyńskim stylu, wymagająca gruntownego naukowego zbadania. Fresk ten opracowany będzie później, razem z innymi freskami ruskimi też samą kaplicę zdobięciami.” J. Smoliński, *Freski kaplicy zamkowej w Lublinie*, w: „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, t. 7, z. 1-2, 1902, s. CCLXII-CCLXVIII

¹⁶⁴ J. Wadowski, *Kościół lubelskie*, dz. cyt., s. 69; H. Bilewicz, *Bizantyńsko-ruskie malowidła lubelskie w świetle prac Cesarskiej Komisji Archeologicznej z Petersburga*, w: „Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789-1950”, red. D. Konstantynów, R. Pasieczny, P. Paszkiewicz, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1998, s. 73

1903 r. odsłonięto większość malowideł. Tak szybkie tempo prac sprawiło, że zostały one wykonane bez należytej ostrożności.¹⁶⁵ Istnieje hipoteza, iż podczas odkrywania fresków napis fundacyjny uległ celowemu zniszczeniu. Przypuszczenie to pojawiło się już w latach 20-tych XX w.¹⁶⁶ Pracujący w kolejnych latach tegoż stulecia Michał Walicki odparł te zarzuty, przypisując uszkodzenie napisu nieszczęśliwemu wypadkowi.¹⁶⁷ Profesor Anna Różycka-Bryzek w swoich opracowaniach nie odniosła się do przypuszczalnych powodów zniszczenia inskrypcji, pozostając przy opisywaniu jej obecnego stanu.¹⁶⁸ Hipoteza dotycząca zniszczenia napisu wróciła do naukowej dyskusji w czasach współczesnych. K. Durakiewicz napisała, że podstawą do przypuszczeń o celowym zniszczeniu napisu mogą być ślady starannego zdrapywania ostrą szczotką fresków znajdujących się poniżej portretu konnego Jagiełły.¹⁶⁹ Zdecydowanym zwolennikiem omawianej hipotezy jest J. Pęgiel, który napisał, że zniszczenie napisu miało nie tylko zatuszować polską przeszłość kaplicy, ale też ukazać, że ruskie wpływy już w średniowieczu sięgały na tereny naszego kraju.¹⁷⁰ W podobnym tonie w 2014 r. wypowiedziała się J. Żuk-Orysiak.¹⁷¹

W 1915 r. Lublin znalazł się pod zaborem austriackim. Zmiana ta zaowocowała wyrażeniem przez władze zgody na renowację zamkowej kaplicy oraz udzieleniem dotacji na ten cel. Wykonanie prac konserwatorskich powierzono w 1917 r. Juliuszowi Makarewiczowi – ówczesnemu największemu polskiemu specjalście w dziedzinie ochrony i konserwacji zabytków.¹⁷² Wspomniany profesor wyznawał zasadę

¹⁶⁵ J. Żuk-Orysiak, *Historia konserwacji...*, dz. cyt., s. 58; K. Durakiewicz, *Informacje...*, dz. cyt., s. 2

¹⁶⁶ „Nadmienić warto, że trzy czwarte dolnego długiego napisu, z którego zakończenia dowiadujemy się o Andriejce malarzu, zeskrobał i zniweczył pewien badacz rosyjski. Z pozostałych resztek waru wierszy można wywnioskować, że były tam wyliczone ziemie, nad którymi władał Jagiełło (...).” S. Tomkiewicz, *O średniowiecznych malowidłach...*, dz. cyt., s. XLI

¹⁶⁷ „Co gorsza, zrozumiały zapał odkrywców doprowadził do niezrozumiałego, zapewne przypadkowego, zniszczenia części napisu fundacyjnego, zawierającego królewską tytułurę Jagiełły oraz spowodował niedochowanie się portretu malarza Andreja, który, sądząc z zachowanych fragmentów obramienia i tła, musiał się niechybnie znajdować nad przechowanym dziś zaledwie w połowie tekstem napisu.” M. Walicki, *Polichromia...*, dz. cyt., s. 184

¹⁶⁸ „W polu południowym pomiędzy sfer segmentu nieba wychyla się błogosławiący Zbawiciel, poniżej którego pomieszczono napis fundacyjny; całkowicie zniszczony w partii początkowej, dalej zachował się jedynie w formie rozproszonych śladów liter w ośmiu lub dziewięciu wierszach, w stanie zaś czytelnym – w sześciu, zawierających końcowy zwrot intytulacji króla oraz dane dotyczące malarza i czasu wykonania dzieła.” A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 121

¹⁶⁹ K. Durakiewicz, *Kaplica św. Trójcy*, dz. cyt., s. 10

¹⁷⁰ J. Pęgiel, *Malowanie króla Jagiełły...*, dz. cyt., s. 19

¹⁷¹ J. Żuk-Orysiak, *Historia konserwacji...*, dz. cyt., s. 58-59

¹⁷² „Profesor Michał Walicki, mówiąc o Makarewiczu, używał określenia *pierwszy polski freskator*, mając na myśli pionierską na owe czasy biegłość w odtwarzaniu dawnych technik malarstwa ściennego. Nie będzie przesady w stwierdzeniu, że był to pierwszy polski gruntownie przygotowany konserwator tego malarstwa.” K. Durakiewicz, *Pierwsza konserwacja...*, dz. cyt., s. 217; J. Kowalik, *Kaplica zamkowa w Lublinie*, w: „Cywilizacja. O religii, nauce, moralności i sztuce”, 11/2004, s. 153

podporządkowania zabiegów konserwatorskich oryginalnemu dziełu oraz ograniczenia retuszy do niewielkich kitów. Mimo to prace przeprowadzone w Kaplicy Trójcy Świętej zostały ocenione krytycznie przede wszystkim ze względu na liczne retusze i przemalowania. K. Durakiewicz tłumaczy je m.in. częstymi wyjazdami Juliusza Makarewicza, podczas których w lubelskiej kaplicy pracowali niedoświadczeni malarze i studenci krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (Andrzej Pronaszko, Stefan Matejko, Janusz Świeży, Władysław Rupa).¹⁷³ Stosowane wówczas zabiegi techniczne (takie jak czyszczenie powierzchni malarskiej rozcieńczonym kwasem octowym czy uzupełnianie ubytków tynku gipsem) także budzą zastrzeżenia, jednak należy pamiętać, że były one zgodne z panującą ówczesnie praktyką konserwatorską.

W 1918 r. kilkusobowy zespół złożony z malarzy i murarza kontynuował odbijanie XIX-wiecznych tynków w nawie kaplicy oraz prace murarskie przy ścianach i sklepieniu¹⁷⁴. Kierownikiem tych działań był lubelski konserwator zabytków Jerzy Siennicki.¹⁷⁵ W kolejnym zaś roku rozpoczęto szereg prac konserwatorskich w nawie kaplicy, prowadzonych pod kierownictwem Edwarda Trojanowskiego. Działania obejmujące usunięcie pozostałości XIX-wiecznej pobiały, kitowanie oraz punktowanie ubytków, trwały do 1923 r.¹⁷⁶ Ocena jakości tych prac w publikacjach poświęconych kaplicy nie jest jednoznaczna. Współczesny Trojanowskiemu J. Siennicki napisał, że „praca ta, nader mozolna, dała rezultat nadspodziewany, ponieważ z powierzchni okaleczonych i zatartych udało się wydobyć pełne harmonii, doskonale stonowane malowidła”,¹⁷⁷ co wskazuje na przychyłność autora względem dzieła Trojanowskiego. K. Durakiewicz w rękopisie zatytułowanym „Informacje dotyczące odkrycia i konserwacji malowideł w Kaplicy Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim” podała wiadomość, że prace te oceniono bardzo wysoko¹⁷⁸. Informację tę powtórzyła Jolanta Żuk-Orysiak.¹⁷⁹ Także zajmujący się badaniem lubelskich fresków M. Walicki napisał, że konserwacja przeprowadzona pod kierunkiem Edwarda Trojanowskiego dała o wiele lepsze rezultaty niż efektowna, bo posługująca się

¹⁷³ K. Durakiewicz, *Dzieje konserwacji malowideł...*, dz. cyt., s. 4-5

¹⁷⁴ Tejże, *Pierwsza konserwacja...*, dz. cyt., s. 221

¹⁷⁵ M. Puciata, *Lublin. Kaplica...*, dz. cyt., s. 11

¹⁷⁶ I. Buczkowa, *Zamek lubelski*, dz. cyt., s. 28

¹⁷⁷ J. Siennicki, *Restauracja fresków w kościele Św. Trójcy w Lublinie*, w: „Sztuka i Artysta”, 1924, rocznik 1, s. 112-113

¹⁷⁸ K. Durakiewicz, *Informacje...*, dz. cyt., s. 3

¹⁷⁹ J. Żuk-Orysiak, *Historia konserwacji...*, dz. cyt., s. 64

licznymi retuszami, praca Makarewicza.¹⁸⁰ W późniejszych publikacjach K. Durakiewicz znalazły się informacje o zastrzeżeniach, jakie budziły przemalowania wykonane przez Edwarda Trojanowskiego w dolnej części filara¹⁸¹ oraz o tym, że partie malowideł „uznane widocznie za drugorzędne (żebra sklepień, glify, tła) zostały niestarannie zatarte nową zaprawą lub pobielone. Kity pokrywały brzegi ubytków, a uzupełnienia barwne malowane pospiesznie i szeroko nie przypominały charakterystycznej struktury barwnej oryginału. Ze starych fotografii patrz na nas narysowane na nowo zaskakujące oblicza aniołów.”¹⁸² Komentujący te prace H. Gawarecki napisał o „bezceremonialnych przemalowaniach” dokonanych przez konserwatorów.¹⁸³ M. Milewska zaś dodała, że stosowane wówczas zabiegi techniczne mogły doprowadzić do zniszczenia pokrywających freski złocień.¹⁸⁴ Negatywne opinie dotyczące przeprowadzonej konserwacji uzupełnia informacja, iż część prac konserwatorskich w kaplicy powierzono studentom, dla których tak odpowiedzialne przedsięwzięcie miało być elementem zajęć praktycznych.¹⁸⁵ Znający zastrzeżenia, jakie miano do konserwacji przeprowadzonych pod kierunkiem J. Makarewicza oraz E. Trojanowskiego Stanisław Stawicki zauważa, że krytyczny stosunek do stosowanych przez nich metod konserwatorskich „nie może nam przesłonić faktu wielkiego wkładu ich pracy: wydobywania na światło dzienne zabytku wysokiej klasy i zapobieżenia jego dalszej destrukcji. Przy całych zastrzeżeniach do rozwiązania artystyczno-estetycznego, cała dekoracja malarska wnętrza oddawała – przynajmniej w ogólnych zarysach – charakter malowideł bizantyjsko-ruskich”.¹⁸⁶ Wydaje się, że jest to wartość, o której należy z wdzięcznością pamiętać.

Efekty pracy konserwatorów zniweczyła II wojna światowa. W czasie jej trwania górna kondygnacja świątyni była sporadycznie wykorzystywana do sprawowania nabożeństw,¹⁸⁷ w dolnej zaś urządzono magazyn. Brak odpowiedniej

¹⁸⁰ M. Walicki, *Malowidła ściennie...*, dz. cyt., s. 16

¹⁸¹ „(...) ostatecznie polecono Trojanowskiemu usunąć wszelkie uzupełnienia z dolnej części filara w celu ukazania autentycznego kolorytu i faktury zniszczonego oryginału. Polecenie zostało wykonane (...)” K. Durakiewicz, *Pierwsza konserwacja...*, dz. cyt., s. 235

¹⁸² Tejże, *Dzieje konserwacji malowideł...*, dz. cyt., s. 5

¹⁸³ H. Gawarecki, *Kronika*, w: „Ochrona Zabytków”, 3 (26)/1954, s. 218

¹⁸⁴ M. Milewska, *Prace konserwatorskie prowadzone przy malowidłach rusko-bizantyjskich w Kaplicy Trójcy Świętej na zamku w Lublinie (1973-1988)*, w: „Studia i materiały lubelskie”, 13/1988, s. 60

¹⁸⁵ K. Durakiewicz, *Pierwsza konserwacja...*, dz. cyt., s. 234; M. Puciata, *Lublin. Kaplica...*, dz. cyt., s. 11

¹⁸⁶ S. Stawicki, *Ochrona i konserwacja ściennych malowideł bizantyjsko-ruskich w Polsce*, w: „Ochrona wspólnego dziedzictwa kulturowego”, red. J. Kowalczyk, Warszawa 1993, s. 226

¹⁸⁷ Stan ten trwał do 1942 r. J. Koziarska-Kowalik, *Kaplica zamkowa...*, dz. cyt., s. 6

opieki nad budynkiem powodował pogarszanie jego stanu technicznego, co bardzo niekorzystnie wpłynęło na znajdujące się w nim malowidła. Po zakończeniu wojny, w lutym 1954 r., w ramach przygotowań do centralnych obchodów 10-lecia Polski Ludowej, zlikwidowano więzienie na lubelskim zamku, a jego pomieszczenia przekazano na cele kultury.¹⁸⁸ Zaliczona do muzealnych pomieszczeń kaplica w tym samym roku została poddana konserwacji pod kierownictwem prof. Bohdana Marconiego. Narzucony przez władze szybki termin zakończenia prac uniemożliwił odpowiedni dobór kadry konserwatorskiej oraz poprawę stanu technicznego budynku.¹⁸⁹ Jak napisała K. Durakiewicz, „konserwatorzy z poświęceniem pracowali we wnętrzu przemarzniętym, bez okien, o spękanych murach i przeciekającym dachu.”¹⁹⁰ W tych niesprzyjających warunkach pracownicy Pracowni Konserwacji Malarstwa Przedsiębiorstwa Państwowego Pracowni Konserwacji Zabytków w Warszawie oczyścili malowidła z kurzu i zacieków, usunęli część zbyt szeroko położonych dawnych retuszy i uzupełnień oraz zakitowali i zapunktowali ubytki.¹⁹¹ Prace zostały ukończone w 1959 r. Ich zakres objął prawie całą kaplicę – jedynie odnowienie dolnych partii ścian zaplanowano wykonać po ułożeniu posadzki z ręcznie wykonanych ceramicznych płyt.¹⁹² Komentująca te działania J. Żuk-Orysiak zauważyła, że ubytki tynku zostały uzupełnione jasną zaprawą piaskowo-wapienną, odbiegającą od oryginalnych tynków.¹⁹³ Wiele technicznych niedociągnięć zauważyła pracująca później w Lublinie M. Milewska.¹⁹⁴ Na negatywną ocenę komentatorów zasłużyło przydzielanie konserwatorom malowideł według ich powierzchni zamiast zgodnie z kompozycją scen. Praktyka ta zaowocowała przypadkowym podziałem poszczególnych przedstawień oraz widocznymi śladami zetknięcia się efektów pracy dwóch różnych wykonawców.¹⁹⁵ Stanisław Stawicki wskazał również na popełnione zaniedbania skutkujące gromadzeniem wilgoci w murach kaplicy, co spowodowało

¹⁸⁸ G. Jakimińska, J. Koziarska-Kowalik, Z. Nasalski, *Zamek Lubelski.*, dz. cyt., s. 24; H. Gawarecki, *Kronika*, dz. cyt., s. 217

¹⁸⁹ Komentujący te działania Stanisław Stawicki zauważył, że prowadzone w tym samym czasie wewnątrz i na zewnątrz kaplicy prace budowlano-architektoniczne powinny być zostać wykonane przed rozpoczęciem konserwacji malowideł. S. Stawicki, *Uwagi do prac...*, dz. cyt., s. 243-244

¹⁹⁰ K. Durakiewicz, *Dzieje konserwacji malowideł...*, dz. cyt., s. 5

¹⁹¹ Tejże, *Informacje...*, dz. cyt., s. 4

¹⁹² P. Rudniewski, M. Samborski, *Problemy związane z pracami konserwatorskimi przy Kaplicy św. Trójcy na zamku w Lublinie*, w: „Ochrona Zabytków”. 3 (82)/1968, s. 19

¹⁹³ J. Żuk-Orysiak, *Historia konserwacji...*, dz. cyt., s. 64

¹⁹⁴ Autorka wymieniła m.in. niewłaściwe przygotowanie zaprawy używanej do uzupełniania ubytków, niestaranne wykonanie punktowań oraz pozostawienie wykonanych przez poprzednich konserwatorów cementowych łat, wypełnień oraz przemaalowań. M. Milewska, *Prace konserwatorskie...*, dz. cyt., s. 61

¹⁹⁵ S. Stawicki, *Uwagi do prac...*, dz. cyt., s. 247-248

szybkie pogarszanie się stanu malowideł. Destrukcyjne działanie wody doprowadziło do zamknięcia świątyni dla zwiedzających już na początku lat 60-tych.¹⁹⁶ Mimo wymienionych zastrzeżeń należy pamiętać, „że w miarę rzeczowa ocena (...) działań konserwatorskich, trudności i zaniedbań z lat 1954-1960 była możliwa dopiero po kilkunastu latach. Dzisiaj jesteśmy jeszcze bogatsi w doświadczenie, wiedzę konserwatorską i zmysł krytyczny. Brakowało tego bardzo przez ok. 40 laty – i to w czasie zdominowanym przez układy służbowe i organizacyjne oraz społeczno-polityczne warunki pracy. Ze strony konserwatorów zrobiono tyle i tak, na ile to było wtedy możliwe”.¹⁹⁷ Wydaje się, że wszyscy pracujący w Lublinie konserwatorzy działali w najlepszej wierze, zgodnie z posiadaną wiedzą i możliwościami. Dopiero rozwój wiedzy dotyczącej ochrony i konserwacji zabytków dał możliwość krytycznej oceny stosowanych wcześniej praktyk.

W latach 1966-1974 podjęto prace mające na celu poprawę stanu technicznego kaplicy: wymieniono pokrycie dachu świątyni oraz jej okna, uregulowano wody gruntowe i opadowe na terenie otaczającym budowlę, a także wzmocniono jej konstrukcję. W 1971 r. rozpoczęto kontrolowane ogrzewanie i wietrzenie wnętrza świątyni, co zaowocowało zatrzymaniem niszczącego freski procesu migracji soli.¹⁹⁸ Wyeliminowanie czynników mikroklimatycznych prowadzących do destrukcji malowideł pozwoliło na podjęcie w 1976 r. kolejnej ich konserwacji. Stanisław Stawicki napisał, że prace te zostały rozpoczęte w oparciu o nowe zasady techniczne i technologiczne oraz etyczne – zrezygnowano z nadmiernego tempa działań oraz zwrócono uwagę na właściwy dobór kadry konserwatorskiej.¹⁹⁹ Wśród osób pracujących najdłużej w lubelskiej kaplicy znaleźli się: Leonard Bartnik, M. Milewska, Magdalena Gawłowska i S. Stawicki.²⁰⁰ W latach 1976-1980 odnowiono freski w prezbiterium, zaś od 1986 do 1995 r. pracowano w nawie kaplicy.²⁰¹ Konserwacja sklepienia trwała od połowy września do połowy grudnia

¹⁹⁶ M. Milewska, *Prace konserwatorskie...*, dz. cyt., s. 62; szczegółowe informacje dotyczące wpływu wilgoci na wnętrze kaplicy oraz warunków mikroklimatycznych panujących w niej znajdują się w artykule K. Durakiewicz, *Warunki mikroklimatyczne kaplicy Trójcy Świętej na zamku lubelskim*, w: „Studia i Materiały Lubelskie”, 13/1988, s. 79-102

¹⁹⁷ S. Stawicki, *Uwagi do prac...*, dz. cyt., s. 248

¹⁹⁸ K. Durakiewicz, *Informacje...*, dz. cyt., s. 4; szczegółowe informacje przyczyn niszczenia fresków przedstawili P. Rudniewski, M. Samborski, *Problemy...*, dz. cyt., s. 19 nn

¹⁹⁹ S. Stawicki, *Uwagi do prac...*, dz. cyt., s. 247

²⁰⁰ K. Durakiewicz, *Ręką mistrza Andrzeja*, w: „Spotkania z Zabytkami”, 5/1996, s. 34; Tejże, *Kaplica św. Trójcy*, dz. cyt., s. 11

²⁰¹ J. Żuk-Orysiak, *Historia konserwacji...*, dz. cyt., s. 65

1976 roku. Zrekonstruowano wówczas ponad połowę dekoracji wsporników, żeber i służek. Usunięto punktowania na starych kitach oraz rekonstrukcjach wykonanych pod kierunkiem J. Makarewicza. Zmyto także większość punktowań wykonanych w latach 1954-1959.²⁰² W lipcu 1977 r. rozpoczęto prace przy ścianach prezbiterium. Najgorzej zachowane były narażone na największe działanie wilgoci sceny pod oknami. M. Milewska podzieliła zmiany, którym uległy te partie malowideł na możliwe do usunięcia (zacieki i wymycia dawnych punktowań, kurzu i kitów z 1917 r., spowodowane przez wypływającą z okien wodę) oraz takie, z którymi nie można nic zrobić, ponieważ powstawały na przestrzeni wielu lat (zacieki zmieniające barwę malowideł, powodujące powstanie ciemnych smug oraz pociemniałe laserunki i retusze z czasów J. Makarewicza).²⁰³ Freski znajdujące się w prezbiterium oczyszczono z nalotów soli, zdjęto kity z poprzednich reperacji oraz zmyto dawne retusze i punktowania wszędzie tam, gdzie było to możliwe. W miejscu łąty przecinającej górną część wszystkich malowideł wykonano rekonstrukcję scalającą jedynie tło i ramy poszczególnych scen.²⁰⁴ Prace w tej części kaplicy zostały zakończone w 1979 roku. Konserwację fresków pokrywających nawę kaplicy rozpoczęto 2 kwietnia 1980 roku. Pierwsze działania wykonano na sklepieniu, będącym wówczas w znacznie gorszym stanie niż sklepienie prezbiterium. Do najważniejszych zadań konserwatorów należało usunięcie wszystkich tynków z czasów renowacji prowadzonej przez E. Trojanowskiego. Żebrom sklepienia przywrócono charakterystyczną falistość, odsłonięto też fragmenty oryginalnych fresków.²⁰⁵ Ponadto zrekonstruowano ornamenty na żebrach. Wszystkie malowidła oczyszczono z nalotów soli, z dawnych wypełnień i punktowań. Nowe punktowania wykonano jedynie w miejscach całkowicie pozbawionych polichromii na oryginalnym tynku oraz na niewielkich kitach, stosując drobną kropkę na jaśniejszym podkładzie - technikę pozwalającą uniknąć wprowadzania do zabytku zbędnych elementów plastycznych.²⁰⁶ Powstrzymano się od rekonstrukcji miejsc, w których brakowało

²⁰² M. Milewska, *Prace konserwatorskie...*, dz. cyt., s. 64

²⁰³ Tamże, s. 65

²⁰⁴ Tejże, *Konserwacja polichromii w Kaplicy Świętej Trójcy na zamku lubelskim w latach 1976-1995*, w: „Kaplica Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim. Historia, teologia, sztuka, konserwacja”, red. B. Paprocka, J. Sil, Lublin 1999, s. 256; dokładny opis zabiegów technicznych podejmowanych celem m.in. oczyszczenia fresków z nalotów soli oraz uzupełnienia ubytków podaje S. Stawicki, *Problemy techniczne związane z konserwacją malowideł ściennych w kaplicy Trójcy Św. na zamku w Lublinie*, w: „Ochrona Zabytków”, 1-2, 1982, s. 79-89

²⁰⁵ M. Milewska, *Prace konserwatorskie...*, dz. cyt., s. 70

²⁰⁶ Tejże, *Konserwacja polichromii...*, dz. cyt., s. 261

postaci, pozostając jedynie przy wypełnieniu kolorem tła. Konserwatorzy odkryli znajdujące się w sklepieniu otwory wentylacyjne oraz wykonali dwa nowe, umieszczone w pobliżu żeber.²⁰⁷ Prace nad sklepieniem nawy były niezwykle czasochłonne. Ze względu na krytyczny stan malowideł trwały one sześć lat.

W czerwcu 1987 r. rozpoczęto konserwację fresków pokrywających ścianę tęczową i łuk tęczowy. Podczas pracy prowadzonej pod napisem fundacyjnym odbito starą cementową łatę. Zakrywała ona niszę, w której wnętrzu znaleziono butelkę zawierającą egzemplarz wydawanego w Krakowie „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” z 9 sierpnia 1917, dwa halerze oraz list podpisany przez prof. J. Makarewicza, S. Matejkę i W. Rupę. Pierwsi konserwatorzy pozostawili wzruszającą pamiątkę z trudnych czasów, w których starali się przywrócić zamkową kaplicę do dawnego stanu.²⁰⁸ Prace prowadzone w tej partii budowli oraz na ścianach nawy przebiegały według podobnego schematu, jak działania w prezbiterium. Najpierw oczyszczono powierzchnię malarską z nalotów soli i zanieczyszczeń. Następnie usunięto niewłaściwe kity, łaty oraz przemalowania poprzednich konserwatorów. Zabiegi te pozwoliły na odkrycie wielu fragmentów oryginalnego dzieła. Prymat oryginału był nadrzędną wartością dla wykonawców prac, dlatego punktowania zostały wykonane tak, by łatwo można je było odróżnić, zaś w przypadku poważnych ubytków warstwy malarskiej stosowano rekonstrukcję scalającą, unikając odtwarzania brakujących szczegółów.²⁰⁹ Jedynie w miejscach, gdzie wymagały tego względy estetyczne, malowano formy przypominające architekturę lub postacie.²¹⁰ Należąca do zespołu ostatnich konserwatorów kaplicy M. Milewska napisała: „Prace w kaplicy, z punktu widzenia zawodowego, technicznego i artystycznego, należą do najtrudniejszych w praktyce konserwatorskiej, zarówno ze względu na stopień

²⁰⁷ Tejże, *Prace konserwatorskie...*, dz. cyt., s. 70

²⁰⁸ Pełna treść listu (z zachowaniem oryginalnej pisowni i interpunkcji) brzmi:

„Kochani Rodacy!

w roku 1917 dnia 8/8 jesteśmy w połowie pracy ukończenia presbiterium. Smutne były w tych latach strasznej wojny wypadki, dużo krwi polskiej upłynęło, w szalony sposób nas Niemcy wyzyskiwali jednym słowem straszna historia wojny i zniszczenia Polski.

Restauracyi tego starożytnego kościółka podjął się art. malarz Prof. Julian Makarewicz, Stefan Matejko, Rupa Władysław z Krakowa.

Zatem zostawiamy przyszłemu pokoleniu kościółek ten w takiej szacie jaką nosił w r. 1415.

Zyczymy wam lepszej doli i zdrowego a rzetelnego postępu w cywilizacji.

Lunin, d. 8/8 1917”

A. Różycka-Bryzek, *Freski bizantyńsko-ruskie...*, dz. cyt., s.23

²⁰⁹ M. Milewska, *Konserwacja polichromii...*, dz. cyt., s. 265; J. Żuk-Orysiak, *Historia konserwacji...*, dz. cyt., s. 66

²¹⁰ S. Stawicki, *Ochrona i konserwacja...*, dz. cyt., s. 228

zniszczenia oryginału, skomplikowane problemy, ogromną powierzchnię, jak też obciążające poczucie odpowiedzialności za zachowanie wszelkich oryginalnych wartości tego bezcennego zabytku. Trudno zatem określić równoznacznie, czy prace przebiegają szybko, czy wolno. Z pewnością zbyt wolno dla zainteresowanych obiektem zwiedzających, a szybko, biorąc pod uwagę intensywność wykonywanej przez konserwatorów pracy. Pracy trudnej, wymagającej – poza wiedzą i doświadczeniem – pewnych predyspozycji osobistych, ze względu na jej długotrwałość i ogromną precyzję wykonania.”²¹¹ Wydaje się, że słowa te są doskonałym podsumowaniem przedstawionych wyżej wysiłków mających na celu przywrócenie świetności Kaplicy Trójcy Świętej.

Konserwację fresków znajdujących się w nawie świątyni zakończono w 1995 r., zaś w 1997 r. Generalny Konserwator Zabytków przyznał Muzeum Lubelskiemu nagrodę za wzorową realizację tejże konserwacji.²¹² W kwietniu tego samego roku, podczas sesji naukowej zorganizowanej na Zamku Lubelskim z okazji ukończenia wieloletnich działań konserwatorskich przy architekturze i polichromii Kaplicy Świętej Trójcy, wmurowano w ścianę świątyni pamiątkowy list autorstwa ostatnich konserwatorów.²¹³ Od tej pory arcydzieło powstałe pod kierunkiem mistrza Andrzeja jest udostępniane zwiedzającym. Zdaniem J. Żuk-Orysiak, zamkowa kaplica potrzebuje stałej opieki konserwatorskiej. Z tego powodu w latach 2007-2013 przeprowadzono kolejne prace modernizacyjne (wymiana sprzętu klimatyzującego i oświetlenia) oraz konserwatorskie (konserwacja ceglanych murów elewacji, przyziemia i krypty, konserwację renesansowego portalu i kamiennych obramień).

²¹¹ M. Milewska, *Prace konserwatorskie...*, dz. cyt., s. 75

²¹² J. Żuk-Orysiak, *Historia konserwacji...*, dz. cyt., s. 66

²¹³ Pełna treść listu (z zachowaniem oryginalnej pisowni i interpunkcji) brzmi:

„Kolejny etap prac przy konserwacji malowideł w Kaplicy Świętej Trójcy rozpoczęty wiosną 1976 – dobiegł końca w lecie 1995 roku. Dołączyliśmy do długiego szeregu poprzedników, którzy – jak my – trudzili się aby uratować od zniszczenia polichromię mistrza Andrzeja oraz zachować jej unikalne piękno.

Jak oni – pracowaliśmy wytrwale w poczuciu wielkiej odpowiedzialności;

Jak oni – mieliśmy za nadrzędny cel szacunek dla oryginalnego dzieła;

Jak oni – mogliśmy popełnić błędy widoczne z perspektywy przyszłego czasu.

Kaplicy życzymy bezpiecznego trwania pod stałą i fachową opieką. Czytających te słowa serdecznie pozdrawiamy mocno wierząc, że potrafią sprostać nadziejom wyrażonym w liście naszych poprzedników, konserwatorów z 1917 roku. Powtarzamy za nimi:

Życzymy Wam lepszej doli i rzetelnego postępu w cywilizacji.

Stanisław Stawicki, Maria Milewska, Leonard Bartnik, Magdalena Gawłowska

Lublin 25 kwietnia 1997 roku

List pamiątkowy wmurowano w czasie obrad Sesji zorganizowanej na Zamku przez Muzeum Lubelskie w związku z ukończeniem wieloletnich prac konserwatorskich przy architekturze i polichromii Kaplicy Świętej Trójcy.”

A. Różycka-Bryzek, *Freski bizantyńsko-ruskie...*, dz. cyt., s. 24

Wykonano także remont konstrukcji dachu oraz wymieniono obróbki blacharskie.²¹⁴ Współcześnie realizację postulatów ciągłej opieki nad zabytkiem potwierdza zdobyta przez Muzeum Lubelskie nagroda w kategorii specjalnej właściwego użytkownika i trwałej opieki nad zabytkiem zdobyta w konkursie Generalnego Konserwatora Zabytków „Zabytek Zadbany 2017”.²¹⁵

1.3. Motywy fundacji fresków bizantyńsko-ruskich w gotyckiej świątyni katolickiej

Połączenie malarstwa typowego dla kręgu kultury prawosławnej z gotycką architekturą katolickiej kaplicy stanowi cechę charakterystyczną dla malowideł fundacji Władysława Jagiełły. Tego typu zabytki powstawały w Polsce niemal wyłącznie podczas jego panowania. Do czasów współczesnych w naszym kraju zachowały się cztery zespoły malowideł bizantyńsko-ruskich: w Lublinie, Sandomierzu, Wiślicy oraz w kaplicy Świętego Krzyża na Wawelu. Trzy pierwsze zespoły dzieł powstały dzięki fundacji Władysława Jagiełły, czwarty zaś został sfinansowany przez jego syna Kazimierza Jagiellończyka (i było to jedyne zlecenie wykonania dzieł sztuki bizantyńsko-ruskiej wydane przez tego króla).²¹⁶ Władysław Jagiełło w trakcie swojego panowania ufundował powstanie około dziesięciu tego typu zespołów dzieł. W dokumentach autorstwa Jana Długosza znajdują się wzmianki o istnieniu wschodnich dekoracji malarskich w kaplicach Mariackiej i Świętej Trójcy²¹⁷ w katedrze krakowskiej, w kościele opactwa benedyktynów na Łyścu²¹⁸ oraz zamkowym w Lublinie, w kolegiatach sandomierskiej i wiślickiej oraz w najwyższej rangą w hierarchii kościelnej archikatedrze w Gnieźnie.²¹⁹ Anna Różycka-Bryzek wysnuwa przypuszczenie, iż pierwotnie dekoracji tych było jeszcze więcej „a do liczby tej włączyć trzeba także królewską komnatę sypialną na Wawelu.”²²⁰ Spośród malowideł zachowanych do dziś jedynie freski fundacji Kazimierza Jagiellończyka były możliwe do oglądania przez cały czas, od momentu swego powstania. Pozostałe

²¹⁴ J. Żuk-Orysiak, *Historia konserwacji...*, dz. cyt., s. 67

²¹⁵ List dyrektora Narodowego Instytutu Dziedzictwa do dyrektora Muzeum Lubelskiego z 30 marca 2017 r., Archiwum Kaplicy Trójcy Świętej na zamku w Lublinie, KB/67/16

²¹⁶ A. Różycka-Bryzek, *Malowidła ściennie...*, dz. cyt., s. 156

²¹⁷ J. Długosz, *Liber beneficiorum...*, t. 1., dz. cyt., s. 264

²¹⁸ Tenże, *Liber beneficiorum...*, t. 3., dz. cyt., s. 229

²¹⁹ J. Długosz, *Joannis Dlugossii Senioris...*, dz. cyt., s. 536

²²⁰ A. Różycka-Bryzek, *Malowidła ściennie...*, dz. cyt., s. 156

dzieła z czasem uległy zatynkowaniu. Malowidła w Sandomierzu odkryto w 1891r., w Lublinie w latach 1899-1923, a w Wiślicy w 1922-1930.²²¹

1.3.1 Hipotezy dotyczące historycznych i politycznych powodów powstania lubelskich fresków

Powody łączenia wschodniego malarstwa z zachodnią architekturą od lat budziły ciekawość uczonych. Skąpe przekazy źródłowe oraz sprzeczne opinie historyków nie pozwalają jednoznacznie rozstrzygnąć tego zagadnienia, sprzyjają natomiast tworzeniu licznych przypuszczeń. Próbowano zatem tłumaczyć zaangażowanie ruskich malarzy w dekorowanie królewskich świątyń brakiem odpowiednio wykształconych artystów miejscowych lub naturalnym przenikaniem prądów artystycznych z sąsiadującego obszaru kultury prawosławnej. Dopatrywano się tutaj także stworzenia „polskiej szkoły malarstwa bizantyńskiego”, łączącej wschodni styl z zachodnią ikonografią i gotyckim wnętrzem.²²² Naukowcy sugerowali również świadome działanie monarchy na rzecz unii obu Kościołów.²²³

W odpowiedzi na wymienione hipotezy A. Różycka-Bryzek dowodzi, że trudno podtrzymywać argument o braku lokalnych malarzy działających w tradycji zachodniej, gdyż ich działalność jest bogato udokumentowana. Także Ludmiła Milajewa wskazuje, iż na przełomie XIV i XV w. artystyczne upodobania prawosławnych i katolików zdecydowanie się różniły. Panujący ówczesnie gotyk był stylem mającym własny, odpowiadający katolicyzmowi, duchowy charakter, a król Polski mógł nawiązać współpracę z mistrzami pochodzącymi z Austrii i Czech.²²⁴ Nieco bardziej prawdopodobna może się wydawać teza dotycząca „naturalnej osmozy artystycznej”. M. Walicki napisał, że łatwość, z jaką nowy władca ozdobił najważniejsze świątynie katolickie sztuką bizantyńsko-ruską prowadzi do wniosku, iż tradycje tej sztuki musiały istnieć w Polsce wcześniej, być może pojawiły się już wkrótce po chrystianizacji.²²⁵ Ten sam autor zauważa jednak, że zachowane zabytki

²²¹ A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła ściennie w Kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu 1470 r.*, w: „Studia do dziejów Wawelu”, Kraków, t. 3, 1968, s. 175

²²² C. Osieczkowska, *Ze studiów...*, dz. cyt., s. 2

²²³ T. Trajdos, *Treści ideowe i kręgi stylistyczne polichromii bizantyjskich w Polsce za panowania Władysława II Jagiełły*, w: „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego. Sławistyka”, 3, Gdańsk 1982, s. 164

²²⁴ L. Milajewa, *Freski kaplicy Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim a sztuka ukraińska*, tłum. K. Gałęcka, w: „Kaplica Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim: historia, teologia, sztuka, konserwacja”, red. Barbara Paprocka, Jan Śil, Lublin 1999, s. 107

²²⁵ M. Walicki, *Malowidła ściennie...*, dz. cyt., s. 2

sztuki bizantyńsko-ruskiej pochodzą przede wszystkim z czasu panowania Władysława Jagiełły. Z okresu rządów dynastii Piastów, mimo sprzyjającym wymianie artystycznej związkom z dynastią Rurykowiczów, zachowało się w Polsce niewiele zabytków sztuki ruskiej.²²⁶ Jedynym śladem istnienia ruskiego malarstwa monumentalnego na ziemiach polskich są ufundowane przez Konrada Mazowieckiego freski w kościele Świętej Trójcy w Błoniu, zrealizowane dzięki Agapei – ruskiej żonie księcia.²²⁷ Kolejna hipoteza, reprezentowana m.in. przez C. Osieczkowską, dotycząca istnienia „polskiej szkoły malarstwa bizantyńskiego”, łączącej wschodni styl z zachodnią ikonografią i gotyckim wnętrzem, upada wobec sporego zróżnicowania stylistycznego zachowanych dzieł oraz braku kontynuatorów tej tradycji.²²⁸ Malarze ruscy przebywali na terenie Polski jedynie w czasie pracy nad zamówioną polichromią, następnie wracali do ojczyzny. Sytuacja ta nie sprzyjała kształceniu następców czy stworzeniu szkoły.²²⁹

Ostatnia odrzucona przez A. Różycką-Bryzek hipoteza łącząca powstanie lubelskich fresków z polityką Władysława Jagiełły, zwłaszcza z jego dążeniem do unii kościelnej, reprezentowana jest przede wszystkim przez T. Trajdosa. Historyk ten widzi we freskach zdobiących Kaplicę Trójcy Świętej ilustrację programu politycznego króla. Sam władca jawi się tu jako gorliwy wyznawca wiary chrześcijańskiej, król-namiestnik jednoczący Kościół oraz (w niezachowanej wg Trajdosa właściwej scenie fundacyjnej) budowniczy kościoła.²³⁰ Zamek w Lublinie był miejscem obrad rad królewskich oraz rad panów, a od 1413 r. także sejmów polsko-litewskich. Odbiorcami programu malowideł byli więc duchowni i bojarzy polsko-litewscy „uczący się posłuszeństwa i karności z wizerunków króla-arcybiskupa, oraz szlachta katolicka, widząca symbole jedności politycznej i kościelnej.”²³¹ W podobnym duchu wypowiedział się Aleksander Naumow stwierdzając, że Jagiełło wszystkie swe działania podporządkowywał polityce oraz że „być może, także sprawie umieszczania ruskich polichromii w głównych świątyniach polskich nadawał sens polityczny – mogła to być i zachęta dla wywodzących się

²²⁶ Tejże, *Bizantyńskie malarstwo jako wykładnia prawd wiary. Recepcja na Rusi – drogi przenikania do Polski*, w: „Chrześcijańskie dziedzictwo bizantyńsko-słowiańskie”, red. A. Kubiś, M. Rusecki, Lublin 1994, s. 63

²²⁷ Tejże, *Freski bizantyńsko-ruskie...*, dz. cyt., s. 14

²²⁸ Tejże, *Malowidła „greckie” fundacji Jagiełły w kolegiacie sandomierskiej – dzieje i stan badań*, w: „Prace Komisji Wschodnioeuropejskiej”, t.4, 1997, s. 7

²²⁹ Tamże, s. 65

²³⁰ T. Trajdos, *Od lubelskiej kaplicy...*, dz. cyt., s. 27

²³¹ Tamże.

z wschodniej tradycji poddanych do udziału w liturgii zachodniej, i presja pedagogiczna wobec poddanych z kręgu kultury zachodniej, mająca na celu wykształcenie przekonania o uniwersalnym charakterze wschodniej sztuki chrześcijańskiej, o konieczności symbiozy ze Wschodem miast jego wchłonięcia”.²³² Obaj uczeni widzą więc w bizantyńsko-ruskich freskach narzędzie politycznej propagandy – jedną z ról, jaką władca może nadawać sztuce. Zdaniem A. Różyckiej-Bryzek teza ta nie znajduje potwierdzenia w źródłach pisanych. Uczona uważa, że gdyby malowidła pokrywające ściany kaplicy na zamku w Lublinie były związane z unią kościelną, to Jan Długosz, będący zdecydowanym przeciwnikiem tego wydarzenia, pozostawiłby wyraz swojej niechęci wobec fresków.²³³ L. Milajewa zaś dodaje, że w czasach powstawania lubelskich fresków pojęcie unii nie było rozumiane jednoznacznie, dlatego wiązanie go z programem ideowym malowideł wymaga przeprowadzenia dokładnej i delikatnej analizy.²³⁴ Zagadnienie to powróci w dalszej części niniejszego paragrafu.

Autorem ostatniej hipotezy tłumaczącej powstanie fresków względami politycznymi jest Andrzej Frejlich. Uczony doszedł do wniosku, że tak licznych realizacji bizantyńsko-ruskich fresków w ważnych świątyniach Polski nie sposób wytłumaczyć wyłącznie artystycznymi upodobaniami króla. Kustosz Kaplicy Trójcy Świętej zwrócił uwagę na fakt, że w malowidłach tych pojawiają się wątki nawiązujące do dynastycznej polityki króla.²³⁵ Podczas ostatniej konserwacji fresków w Sandomierzu odkryto fryz heraldyczny zawierający m.in. herb Anny Cylejskiej – drugiej żony Władysława Jagiełły, prawnuczki Kazimierza Wielkiego.²³⁶ Wśród malowideł pokrywających kaplicę na Zamku Lubelskim również znajduje się element nawiązujący do dynastii Piastów – to zdobna motywem lilii andegaweńskich korona, którą anioł nakłada siedzącemu na koniu Jagielle. Wynika stąd, że królowi zależało

²³² A. Naumow, *Władysław II Jagiełło wobec prawosławia*, w: „Kaplica Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim: historia, teologia, sztuka, konserwacja”, red. Barbara Paprocka, Jan Sil, Lublin 1999, s. 18

²³³ A. Różycka – Bryzek, *Malowidła ściennie...*, dz. cyt., s. 159

²³⁴ „Możliwe, że [tematyka fresków – E. S.] mieściła się w swoistym i jeszcze dosyć bezkształtnym modelu Unii, która w postaci, w jakiej była projektowana w latach 1417-1418, zupełnie nie odpowiadała jej późniejszym i wyraźnym strukturalom.” L. Milajewa, *Freski kaplicy Trójcy...*, dz. cyt., s. 107-108

²³⁵ A. Frejlich, *Ikonograficzny kanon świątyni bizantyńskiej i jego konkretyzacja w kaplicy Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim*, wykład wygłoszony 16 czerwca 2018 r. w kaplicy Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim w ramach III edycji festiwalu "Wschodniosłowiańskie dziedzictwo kulturowe Lublina", https://www.youtube.com/watch?v=ht_M1mAia_M [dostęp 7.03.2022 r.]

²³⁶ U. Stępień, T. Giergiel, *Bazylika katedralna pw. Narodzenia Najświętszej Maryi Panny w Sandomierzu*, Sandomierz 2014, s. 22; P. Wiszewski, *Władysław Jagiełło i jego czasy*, Wrocław 2003, s. 13

nie tylko na przedstawieniu ogólnego ideału chrześcijańskiego władcy, ale też na umocnieniu swego wizerunku jako prawowitego króla Polski.

1.3.2. Osobiste upodobania króla jako istotny motyw fundacji

Według większości badaczy²³⁷ poszukiwanie źródeł fundacji interesujących nas zabytków sztuki bizantyńsko-ruskiej należy rozpocząć od zwrócenia uwagi na biografię Władysława Jagiełły. Kronikarz Jan Długosz napisał, że król ozdobił kilka kościołów i kaplic „greckimi dziełami sztuki”, bo upodobał sobie ten styl bardziej niż łaciński.²³⁸ Zgodnie z myślą A. Różyckiej-Bryzek, zdanie to zawiera najważniejszy powód powstania fresków zdobiących m.in. lubelską kaplicę. Wydaje się, że najlepszym potwierdzeniem zamiłowania króla do sztuki prawosławnej jest fakt, iż władca zadbał o to, by malowidła ruskie ozdobiły jego własną sypialnię na Wawelu. Artystyczne preferencje Władysława Jagiełły domagają się jednak szerszego wyjaśnienia. Źródeł estetycznych upodobań króla należy szukać w okresie jego wychowania charakteryzującym się udziałem w kulturze i tradycji prawosławnej. Mimo, że sam był poganinem, jego matka Julianna – Księżna Twerska (druga żona ojca Władysława – Olgierda) wychowywała go (oraz siostry i przyrodnych braci) w wierności prawosławiu. Sama była mocno zaangażowana w sprawy Cerkwi, oddana zakładaniu świątyń i klasztorów.²³⁹ Aleksander Naumow napisał, że „postać księżnej, atmosfera panująca wokół niej, jej kultura osobista i wierność prawosławiu mają ogromne znaczenie, przy niej bowiem i dzięki niej nasiąknął Jagiełło ruską kulturą, jej język był jego macierzystym językiem, a bizantyńsko-ruska sztuka sakralna była dla

²³⁷ Za najczęściej przyjmowaną hipotezę uznał to kustosz kaplicy Trójcy Świętej Andrzej Frejlich. Do czołowych zwolenników tego poglądu należą autorzy monografii poświęconych kaplicy czyli Anna Różycka-Bryzek i Michał Walicki, a także m.in. Aleksander Naumow, Grażyna Jakimińska, Janina Kowalik i Zbigniew Bielamowicz. A. Frejlich, *Ikonograficzny kanon...*, dz. cyt.; A. Różycka-Bryzek, *Malowidła ściennie...*, dz. cyt., s. 156; Tejże, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 9; M. Walicki, *Sztuka polska...*, dz. cyt., s. 985; Tenże, *Malowidła ściennie...*, dz. cyt., s.2; A. Naumow, *Władysław II Jagiełło...*, dz. cyt., s. 18; G. Jakimińska, *Tekst dla periodyku...*, dz. cyt., s. 2; J. Kowalik, *Kaplica...*, dz. cyt., s. 149; Z. Bielamowicz, *Implikacje w Polskiej sztuce sakralnej wynikające ze współistnienia Cerkwi i Kościoła łacińskiego w dawnej Rzeczypospolitej*, w: „Chrześcijańskie dziedzictwo bizantyńsko-słowiańskie. VI Kongres Teologów Polskich. Lublin 12-14 IX 1989”, red. A. Kubiś, M. Rusecki, Lublin 1994, s. 302

²³⁸ J. Długosz, *Historiae Polonicae*, dz. cyt., s. 536

²³⁹ A. Różycka – Bryzek, *Malowidła ściennie...*, dz. cyt., s. 157

niego sztuką wzorcową”.²⁴⁰ Wpływ Julianny na wykształcenie artystycznych preferencji Jagiełły dostrzegli także inni autorzy.²⁴¹

Badająca związki między powstaniem malowideł zdobiących Kaplicę Trójcy Świętej a biografią Władysława Jagiełły A. Różycka-Bryzek zauważa, iż przyszły władca Polski wielokrotnie musiał mieć okazję uczestniczenia w prawosławnych nabożeństwach towarzyszących uroczystościom rodzinno-religijnym. Jej zdaniem Jagiełło „niejako biernie poznawał prawdy chrześcijańskie, słuchając liturgii w znanym mu języku, nade wszystko zaś widział obrazy Boga wyobrażanego w wizji niebiańskiej w kopule naosu, a niżej, na ścianach – Boga Wcielonego w scenach ewangelicznych. (...) Gdziekolwiek był, w rodzimej dworskiej cerkwi w Wilnie lub dzielnicy zwanej ruskim miastem lub też na wielkim obszarze państwa litewskiego, w większości ruskiego etnicznie i wyznaniowo prawosławnego, lub też dalej, na terytorium Księstwa Moskiewskiego – niezmiennie widział we wnętrzach owe obrazowe odpowiedniki głównych prawd religijnych w analogicznym usytuowaniu”.²⁴² Można stąd wywnioskować, iż Władysław Jagiełło w młodości miał liczne okazje do obcowania ze sztuką cerkiewną, poznawania jej, w efekcie czego mogło się zrodzić zamiłowanie do tego rodzaju estetyki. Zdaniem A. Różyckiej-Bryzek oglądane przez Jagiełłę w dzieciństwie freski sakralne były dla niego rodzajem Biblii – miejscem poznawania Boga i związanych z Nim prawd. Autorka podsumowuje to stwierdzeniem, że „wieloletnie doświadczanie słowem i obrazem pojęć o Bogu na niebie i na ziemi złożyły się w całość w doznaniach i umyśle Jagiełły”.²⁴³ Władysław Jagiełło, zanim objął tron 18 lutego 1386 roku, poznał sztukę chrześcijańskiego Zachodu. Oglądał kościoły w Prusach i Inflantach, a podczas podróży do Krakowa mógł widzieć ich wiele w Lublinie, Sandomierzu i innych miejscowościach, aż po najwspanialsze znajdujące się w stolicy.²⁴⁴ Jagiełło zetknął się wówczas m.in. z witrażami – imponującymi grą światła oraz bogactwem barw, ale nie tak czytelnymi, jak zespoły ikon umieszczane w cerkwiach. Poznał także gotyckie malarstwo ścienne, pokrywające wnętrza świątyń dość fragmentarycznie, przypominające niekiedy malarstwo tablicowe. Treści umieszczanych obok siebie

²⁴⁰ A. Naumow, *Władysław II Jagiello...*, dz. cyt., s. 18

²⁴¹ Andrzej Frejlich podkreślił, że Julianna Twerska miała duży wpływ na swoje dzieci, także te, które oficjalnie nie przyjęły jej wyznania. G. Jakimińska, *Tekst dla periodyku...*, dz. cyt., s. 2; L. Milajewa, *Freski kaplicy Trójcy...*, dz. cyt., s. 106-107; A. Frejlich, *Ikonoграфiczny kanon...*, dz. cyt.

²⁴² A. Różycka – Bryzek, *Malowidła ścienne...*, dz. cyt., s. 157

²⁴³ Tejże, *Freski bizantyńsko-ruskie...*, dz. cyt., s. 15

²⁴⁴ Tejże, *Malowidła ścienne...*, dz. cyt., s. 158

malowideł często nie tworzyły logicznej całości, każde przedstawienie mogło być odrębnym bytem – inaczej niż w przypadku rozpisu cerkwi, gdzie każda ikona ma ściśle określone miejsce, a wszystkie one są podporządkowane duchowej treści, jaką ma przedstawiać wnętrze świątyni.²⁴⁵ Zdaniem A. Różyckiej–Bryzek, „freski cerkiewne były dla króla bardziej spójne, aniżeli łacińskie, bo jasno przemawiające jako wykład prawd wiary i ponadto znane mu od młodości. Bizantyńska „teologia w obrazach” stanowiła przekaz ideowy usystematyzowany w sposób nie mający odpowiedników na Zachodzie i dlatego – według tych prawideł – dochodziło, ze względów specjalnych, do realizacji malowideł w kościołach katolickich”.²⁴⁶ Królowi chodziło zatem o kwestie związane przede wszystkim ze stroną ideową fundowanych malowideł – zależało mu na spójności ich programów i ikonografii. Jako potwierdzenie dla powyższych stwierdzeń A. Różycka-Bryzek podaje informację, że Władysław Jagiełło mógł osobiście uczestniczyć w ustalaniu programu fresków zdobiących kaplicę Trójcy Świętej w Lublinie. Według uczonej dowodem zaangażowania króla jest uwypuklenie wątku eucharystycznego, wybór świętych anachoretów oraz umieszczenie grupy anargyrów naprzeciwko jego podobizny.²⁴⁷

W swej istocie motywacja, jaką kierował się Jagiełło w projektowaniu rozpisu w Kaplicy Zamkowej związana jest z jego przekonaniem o jedności wiary chrześcijańskiej ponad podziałami na różne Kościoły.²⁴⁸ Na przykład wg A. Różyckiej-Bryzek poświadczą to *ex silentio* zapis Jana Długosza umieszczony pod rokiem 1386, w dniu chrztu Jagiełły, zezwalający jego trzem braciom, już wcześniej ochrzczonym w rycie prawosławnym, aby nie przyjmowali tego sakramentu powtórnie. Ponadto później, w liście z roku 1417 do uczestników soboru w Konstancji, król wraz z księciem Witoldem wypowiedzieli się stanowczo przeciw rebaptызacji jako wręcz świętokradczemu powtórzeniu sakramentu.²⁴⁹ Stąd uczona wysnuwa wniosek, że fundowane przez Jagiełłę malowidła, jasno ukazujące prawdy wiary chrześcijańskiej, w ujęciu ikonografii bizantyńskiej, są niejako świadectwem wrażliwości ekumenicznej, nawet mimo tego, że Władysław Jagiełło podjął wiele

²⁴⁵ I. Jazykowa, *Świat ikony*, tłum. H. Paprocki, Warszawa 1998, s. 45 nn.

²⁴⁶ A. Różycka – Bryzek, *Malowidła ścienne...*, dz. cyt., s. 158

²⁴⁷ Tejże, *Bizantyńskie malarstwo...*, dz. cyt., s.64; zob. H. Gawarecki, C. Gawdzik, *Lublin...*, dz. cyt., s. 80

²⁴⁸ Tejże, *Malowidła ścienne...*, dz. cyt., s., s. 159

²⁴⁹ Tejże, *Freski bizantyńsko-ruskie...*, dz. cyt., s. 16

decyzji godzących w prawosławie.²⁵⁰ K. Klauza zaś dodaje, że królewskie przekonanie o jedności wiary potwierdza równoczesne utrzymywanie przez Jagiełłę kontaktów z patriarchą Konstantynopola oraz z patriarchą Kijowa.²⁵¹ Wydaje się, że należy tu powrócić do tematu unii kościelnej. Został on wspomniany z punktu widzenia politycznego i takie jego rozumienie odrzuciła prof. Różycka-Bryzek. Unia ta ma jednak także znaczenie duchowe i tak rozumiana może być przejawem wspomnianego wyżej ekumenizmu. Najważniejszymi prawosławnymi duchownymi przejawiającymi dążenie do ponownego złączenia Kościołów byli metropolita Kijowa Grzegorz Cambłak (ok. 1362 -1420 r.)²⁵² oraz jego wielki poprzednik Cyprian Cambłak (ok. 1336 – 1406 r.).²⁵³ Obaj utrzymywali dobre stosunki z Władysławem Jagiełłą, a po jego śmierci (1434 r.) z Kazimierzem Jagiellończykiem. Pragnęli oni zjednoczenia chrześcijańskiej Europy przeciwko muzułmańskiej ekspansji.²⁵⁴ Jak napisała L. Milajewa, metropolita Cyprian „świadomie poświęcił się urzeczywistnieniu idei ekumeniczności prawosławia i właśnie jej oddał ponad trzydzieści lat swego życia.”²⁵⁵ Człowiek ten był znakomitym teologiem, znawcą literatury bizantyńskiej i pisarzem, sprzyjał także odrodzeniu ukraińskiej kultury artystycznej. Za swoją rezydencję obrał Kijów – najbardziej bizantyńskie miasto Ukrainy-Rusi. W dawnych kronikach zachowały się wzmianki o kilku spotkaniach metropolity Cypriana z Władysławem Jagiełłą oraz jego bratem Witoldem, przy czym ich ostatnie wspólne spotkanie trwało aż dwa tygodnie.²⁵⁶ L. Milajewa wysnuwa hipotezę, iż spotkanie to mogło dać impuls do powstania części programu fresków zdobiących królewską kaplicę w Lublinie. Metropolita Cyprian był wielkim apologetą życia zakonnego, zaś w lubelskich

²⁵⁰ Niektóre z tych decyzji opisuje Aleksander Naumow, inne przytacza Anna Różycka-Bryzek. Warto wspomnieć, iż pewne fakty nie są w literaturze oceniane jednoznacznie. Według Naumowa relikwie Krzyża Świętego zostały przez Jagiełłę odebrane prawosławnym, zaś Jacek Chachaj twierdzi, iż były one подарowane katolikom dobrowolnie. A. Naumow, *Władysław II Jagiełło...*, dz. cyt., s. 19 nn; A. Różycka-Bryzek, *Malowidła ścienne...*, dz. cyt., s. 159; J. Chachaj, *Ruskie tropy...*, dz. cyt., s. 34

²⁵¹ K. Klauza, *Kaplica...*, dz. cyt., s. 186

²⁵² Grzegorz Cambłak – mnich bułgarski, autor tekstów teologicznych; z rekomendacji Jagiełły wybrany na Synodzie w Nowogródku w 1415 metropolitą kijowskim. Na Soborze w Konstancji wystąpił z propozycją unii Kościołów: prawosławnego i katolickiego według modelu porozumienia z patriarchą Konstantynopola. Sobór stojący na stanowisku podporządkowania prawosławia prymatowi papieża nie podjął prac w tym kierunku. Stał się on przedmiotem deklaracji soborowych (tzw. unia florencka) na Soborze Florenckim („Dekret i Grekach” – bulla „Laetentur coeli” z 6 lipca 1439 r. Denz 691-694; „Dekret o Ormianach” – bulla „Exultate Deo” z 22 listopada 1439 r. Denz 695-703; „Dekret o Jakobitach” [tzn. Koptach – E. S.] – bulla „Cantate Domino” z 4 lipca 1441 r. (1442 r.) Denz 703-715

²⁵³ Cyprian Cambłak – mnich bułgarski, pisarz teologiczny; metropolita kijowski w latach 1337-1406; w 1390 r. przyjął tytuł metropolity Moskwy. Święty Kościoła Prawosławnego.

²⁵⁴ C. Canev, *Kaplica...*, dz. cyt., s. 33

²⁵⁵ L. Milajewa, *Freski kaplicy Trójcy...*, dz. cyt., s. 109

²⁵⁶ Tamże, s. 110

freskach dużo miejsca zajmują święci pustelnicy. Ich frontalne przedstawienia są również kojarzone z wpływem Cypriana, ponieważ taki układ postaci dominuje w „Psałterzu Kijowskim” z 1397 r., łączonym z osobą tego metropolity.²⁵⁷ Ilustracje „Psałterza” często podejmują tematykę odosobnienia, którego ośrodkiem w Kijowie był klasztor Kijowsko-Pieczerski. Monaster ten uchodzi za miejsce, w którym mogła spędzić ostatnie lata życia i zostać pochowana matka Jagiełły Julianna Twerska.²⁵⁸

Drugim prawosławnym metropolitą utrzymującym bliskie stosunki z Władysławem Jagiełłą był Grzegorz Cambłak. Podobnie jak jego poprzednik dążył on do zjednoczenia Kościołów. Według niektórych historyków Władysław Jagiełło miał namawiać go do złożenia obediencji papieżowi Marcinowi V.²⁵⁹ Metropolita nie uczynił tego aktu, ale podczas soboru w Konstancji wygłosił mowę, która zrobiła na zebranych wielkie wrażenie.²⁶⁰ Cambłak powiedział wówczas, że „od dawna pragnął tej świętej unii i dlatego przyszedł do najbardziej chrześcijańskiego władcy – króla Polski”.²⁶¹ Metropolita Kijowa chciał naśladować św. Metodego w dążeniu do zjednoczenia Słowiańszczyzny. Zastosował w tym celu ten sam akt symboliczny, co jego wielki poprzednik – odprawił w obecności papieża mszę według obrządku wschodniego w języku staro-cerkiewno-słowiańskim.²⁶² Uczynił to, ponieważ pragnął „zjednoczyć rozdzielone, razem zebrać według dawnego wzoru i ojcowskich tradycji ciało cerkiewne, które od wielu lat rozdziela diabelska zazdrość”.²⁶³ Zdaniem metropolity zjednoczenie Kościołów powinno nastąpić na drodze dialogu teologicznego poprowadzonego na soborze ekumenicznym.²⁶⁴ O szczerości intencji Cambłaka i jego dystansie do spraw politycznych wydaje się świadczyć fakt, iż pragnął on połączenia Kościołów nie tylko w granicach państwa polsko-litewskiego.²⁶⁵ Ponieważ metropolita ten był zwolennikiem idei koncyliarnej, jego

²⁵⁷ Tamże, s. 111

²⁵⁸ A. Naumow, *Władysław II Jagiełło...*, dz. cyt., s. 18

²⁵⁹ Tezę o zmuszeniu Cambłaka do złożenia obediencji papieżowi przedstawił Tadeusz Trajdos. Wspomina o tym także Antoni Prochaska. Jednak teza ta nie przyjęła się w literaturze, zaś Tadeusz Silnicki sprecyzował, iż aktu obediencji dokonał jedynie Władysław Jagiełło, który przy tej okazji polecił papieżowi Grzegorza Cambłaka. T. Trajdos, *Od lubelskiej kaplicy...*, dz. cyt., s. 27; A. Prochaska, *Sobór w Konstancji*, Kraków 1996, s. 36; T. Silnicki, *Sobory powszechne a Polska*, Warszawa 1962, s. 92

²⁶⁰ J. Chachaj, *Ruskie tropy...*, dz. cyt., s. 34

²⁶¹ C. Canev, *Kaplica Trójcy Świętej...*, dz. cyt., s. 35

²⁶² Tamże, s. 40; T. Silnicki, *Sobory powszechne...*, dz. cyt., s. 91

²⁶³ L. Milajewa, *Freski kaplicy Trójcy...*, dz. cyt., s. 108

²⁶⁴ K. Kuźmak, A. Zarea, *Cambłak Grigorij*, w: „Encyklopedia Katolicka”, red. F. Gryglewicz, R. Łukaszyk, Z. Sułowski, t. II, Lublin 1976, s. 1292

²⁶⁵ T. Silnicki, *Sobory powszechne...*, dz. cyt., s. 92

propozycja została odrzucona.²⁶⁶ Po powrocie z Konstancji Grzegorz Camblak zaprzestał publicznej działalności.²⁶⁷ Jego wpływ na powstanie lubelskich fresków jest wyraźnie sugerowany przez Canko Caneva. Bałkańskie wpływy obecne w zachowanych malowidłach zauważyła i opisała A. Różycka-Bryzek²⁶⁸, zaś C. Canev dodaje kilka spostrzeżeń wskazujących na związek tych wpływów na osobą metropolity Grzegorza. Autor ten zauważył, że scena przedstawiająca *Wjazd Jezusa do Jerozolimy* (il. 21) stanowi dość wierne odwzorowanie centralnej części przedstawiającej tę samą scenę ikony z serbskiego królewskiego monasteru w Deczani, gdzie funkcję przeora przez kilka lat pełnił Grzegorz Camblak.²⁶⁹ Także kolorystyka lubelskich fresków jest wg Caneva szczególnie bliska serbskiej ikonografii monastyrskiej. Kolejnym dowodem wpływu Camblaka na polichromię lubelskiej kaplicy jest dla cytowanego autora umieszczone w prezbiterium przedstawienie św. Paraskiewy Petki Tyrnowskiej ogłoszonej przez Camblaka patronką metropolii Kijowskiej oraz namalowane obok króla Władysława Jagiełły postaci świętych Cyryla i Metodego.²⁷⁰ Choć nie wszyscy autorzy zgadzają się z tym poglądem, to fakt bliskiej relacji Władysława Jagiełły i Grzegorza Camblaka oraz analiza teologicznej treści lubelskich fresków zdają się przemawiać na jej korzyść.²⁷¹

Spośród przedstawionych wyżej hipotez próbujących wyjaśnić motywy, dla których katolicki król (cechujący się właściwą neoficie gorliwością)²⁷² zlecił ozdobienie najważniejszych świątyń w kraju freskami właściwymi dla sztuki prawosławnej trudno jest wybrać tę najbardziej prawdopodobną. Skąpa ilość informacji źródłowych nie pozwala na definitywne rozstrzygnięcie tej kwestii. Na pierwszy plan zdają się wysuwać te przypuszczenia, które najbardziej dotyczą osoby Władysława Jagiełły, czyli jego wychowanie oraz przekonania religijne. Dojrzwienie w kręgu kultury prawosławnej z pewnością odbiło się na jego psychice i doprowadziło do wykształcenia artystycznych upodobań. Nie bez znaczenia wydają się też zawarte we freskach wątki polityczne, w tym dyskretne nawiązanie do kontynuacji linii

²⁶⁶ A. Prochaska, *Sobór w Konstancji*, dz. cyt., s. 63

²⁶⁷ K. Kuźmak, A. Zarea, *Camblak Grigorij*, dz. cyt., s. 1292

²⁶⁸ A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 139

²⁶⁹ C. Canev, *Kaplica Trójcy Świętej...*, dz. cyt., s. 36

²⁷⁰ Tamże, s. 37. 41

²⁷¹ Przeciwnikiem tezy o wpływie Grzegorza Camblaka na treść lubelskiej polichromii jest A. Naumow. W literaturze przedmiotu istnieją także różnice w atrybucji wymienionych wyżej świętych. Zob. A. Naumow, *Władysław II Jagiełło...*, dz. cyt., s. 18; A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 86, 117 nn

²⁷² T. Silnicki, *Sobory powszechnie...*, dz. cyt., s. 92

dynastii Piastów. Natomiast odkrywane we freskach ślady wpływów metropolitów Cypriana i Grzegorza zdają się poświadczać królewskie zainteresowania ekumenizmem, rozumiane – jak twierdzą niektórzy badacze – głębiej niż tylko politycznie. Z przekazów Długosza, jak również z nadania Jagielle i jego bratu Witoldowi godności generalnego wikariusza na ziemiach Pskowa i Nowogrodu²⁷³ można wnioskować, że król Jagiełło był człowiekiem pobożnym i że w jego zamierzeniu fundowane freski miały być nośnikami głębokich treści duchowych. Panujące w Polsce malarstwo gotyckie nie wykształciło języka, który by wyrażał te treści tak jasno i precyzyjnie jak bizantyńska „teologia w obrazach”, więc być może dlatego właśnie ona znalazła się m.in. we wnętrzu kaplicy Trójcy Świętej w Lublinie.

1.4. Kanon zdobienia zastosowany w kaplicy Świętej Trójcy na Zamku Lubelskim

Dekoracja świątyń chrześcijańskich rozwijała się stopniowo, ale już w X w. na Wschodzie nadano jej kształt rozbudowanego systemu i choć każda cerkiew posiada swój własny układ dekoracji, są one rozmieszczone wg ogólnego, wspólnego dla wszystkich schematu, ściśle związanego z architekturą świątyń (zwykle sytuowanych na planie centralnym i zwieńczonych kopułą).²⁷⁴ W niniejszej pracy kanon ten będzie nazywany „bizantyńskim”, bo mimo istnienia wielu szczegółowych rozwiązań, właściwych dla różnych regionów powstawania cerkwi, rodowód wszystkich malowideł znajduje ideowy początek w Bizancjum. Dostosowanie owego kanonu do wnętrza gotyckiej kaplicy stanowiło dla pracujących w Lublinie artystów duże wyzwanie. Halowy kościół z filarem umieszczonym w centrum nawy nie przypominał otwartej przestrzeni kopułowej cerkwi. Pracujący w Lublinie malarze musieli przede wszystkim tę nową dla siebie przestrzeń zrozumieć.²⁷⁵ Ich dążenie do zachowania bizantyńskiej tradycji doprowadziło do twórczego dostosowania jej wymogów do warunków istniejących w kaplicy Trójcy Świętej.²⁷⁶ Wierność kanonowi przejawia się tu przede wszystkim w zachowaniu zstępującej hierarchii przedstawień.

²⁷³ Tamże, s. 94; C. Canev, *Kaplica Trójcy Świętej...*, dz. cyt., 35

²⁷⁴ I. Jazykova, *Świat ikony*, tłum. H. Paprocki, Warszawa 2007, s. 45

²⁷⁵ A. Hart, *Ikona. Podręcznik malarstwa ikonowego i ściennego*, tłum. E. Malaga, Kielce 2015, s. 333

²⁷⁶ A. Frejlich, *Ikograficzny kanon...*, dz. cyt.

1.4.1. Realizacja „bizantyńskiego” kanonu w nawie Kaplicy Zamkowej

Zgodnie z tradycją dekoracja cerkwi rozwija się od góry – od kopuły. Początkowo umieszczano tam scenę *Wniebowstąpienia* (co wskazywało na rozumienie tej przestrzeni świątyni jako nieba, dokąd udał się Chrystus i skąd przyjdzie w momencie Paruzji), jednak z czasem to miejsce zaczęło zajmować przedstawienie *Chrystusa Pantokratora*. Wokół Niego ukazywane są anielskie chóry w akcie nieustannego wyznawania chwały Bożej słowami: „Święty, Święty, Święty Pan Bóg Zastępów”.²⁷⁷ Zgodnie z zaleceniami „Hermenei” w kopule cerkwi powinno się znaleźć przedstawienie *Bogurodzicy Orantki* oraz św. Jana Chrzciciela.²⁷⁸ Ze względu na brak kopuły oraz fakt, że centralne miejsce sklepienia lubelskiej kaplicy zajmuje filar,²⁷⁹ przedstawienie *Zbawiciela na Mocach* (il. 1) otoczonego przez chóry anielskie znalazło się na sklepieniu prezbiterium. Nad postacią Chrystusa unosi się gołębica otoczona mandorłą – symbol Ducha Świętego. Ponad nią namalowano dwa półokręgi z wychodzącym z nich promieniem – symbol niewidzialnego Boga Ojca. W ten sposób artyści ukazali na sklepieniu prezbiterium patronującą kaplicy Trójcę Świętą adorowaną przez przedstawicieli najwyższych chórów anielskich oraz czterech wielkich archaniołów. W osobnych polach sklepienia prezbiterium znajdują się zwrócenia do Chrystusa Bogurodzica i Jan Chrzciciel, tworzący z Nim kompozycję *Deesis* (il. 45, 46, 47). Nieco niżej, na tamburze – miejscu pośrednim między niebem kopuły a nawą ziemi, maluje się w cerkwi przedstawienia postaci ze Starego Testamentu – patriarchów, proroków i królów. Takie umiejscowienie prezentowanych postaci odpowiada ich roli pośredników między Bogiem transcendentnym, a zapowiedzianym i poprzedzonym przez nich wcielonym Mesjaszem. W kaplicy Trójcy Świętej w Lublinie analogiczne przedstawienia znalazły się na stykających się ze sklepieniem szczytowych polach ścian. Malarze umieścili tam wizerunki królów Dawida i Salomona, kapłana Melchizedeka oraz proroków: Izajasza, Ezechiela i Jonasza. Według A. Różyckiej-Bryzek w pustym polu nad zniszczonym malowidłem przedstawiającym *Narodzenie Chrystusa* (il. 13) znajdowało się prawdopodobnie popiersie proroka Micheasza, wskazującego Betlejem jako miejsce narodzenia

²⁷⁷ I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 46

²⁷⁸ Dionizjusz z Furny, *Hermeneia...*, dz. cyt., s. 274

²⁷⁹ W przypadku cerkwi sklepionych kolebkowo dekoracje właściwe dla kopuły zaleca się malować w centralnym miejscu sklepienia. A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 20

Mesjasza (Mi 5,2).²⁸⁰ Na żagielkach łączących kopułę z nawą, symbolizujących połączenie sfery niebiańskiej i ziemskiej, znajdują się przedstawienia Serafinów, Ojców Kościoła lub Ewangelistów, którzy jednoczyli niebo z ziemią głosząc jej Dobrą Nowinę.²⁸¹ W kaplicy na Zamku Lubelskim symbole Ewangelistów namalowano na sklepieniu, w pobliżu filara (il. 81, 82).²⁸²

Łuki, oznaczające mosty pomiędzy światami, są miejscem zarezerwowanym dla przedstawień Apostołów, których zadaniem było głoszenie Dobrej Nowiny wszelkiemu stworzeniu. Kolumny zaś odpowiadają filarom Kościoła czyli świętym ascetom – męczennikom i rycerzom. Swoim wysiłkiem podtrzymują oni Kościół tak, jak kolumny sklepienie świątyni. Wśród fresków znajdujących się w kaplicy Trójcy Świętej w Lublinie można zobaczyć samodzielny wizerunek tylko jednego z grona Dwunastu – św. Tomasza (il. 72). Został on namalowany tuż obok sceny *Zaśnięcia Najświętszej Maryi Panny* (il. 8) i jest z nią związany symbolicznie.²⁸³ Drugim przedstawionym wśród lubelskich świętych Apostołem jest św. Paweł. Jego postać znajduje się w najniższym rzędzie malowideł w kwaterze, gdzie namalowano także trzech Ojców Kościoła Wschodniego. Filar kaplicy został pokryty freskami zgodnie z tradycją – umieszczono na nim wizerunki świętych żołnierzy i męczenników (il. 81, 82, 83).

Zgodnie z bizantyńskim kanonem na sklepieniach i ścianach maluje się sceny z Pisma Świętego, z życia Maryi i świętych a także z historii Kościoła. Wybór i układ scen zależy od teologicznego programu świątyni, jej wezwania i – jak np. w kaplicy Świętego Krzyża na Wawelu – przeznaczenia.²⁸⁴ Malowidła są ułożone w rzędy, oddzielone zgodnie z tradycją poziomymi czerwonymi pasami. Według I. Jazykowej rzędy malowideł odzwierciedlają hierarchiczność świata. Na górze ścian malowane są najważniejsze wydarzenia w historii zbawienia, czyli sceny z życia Jezusa i Maryi, pod nimi można zobaczyć historie ze Starego Testamentu, sceny z życia świętych, zaś

²⁸⁰ Ponadto przypuszcza się, że w tym miejscu mogło się znajdować wyobrażenie proroka Jeremiasza przedstawionego osobno lub z razem Micheaszem. Zob. A. Różycka-Bryzek, *Freski bizantyńsko-ruskie...*, dz. cyt., s. 48; C. Canev, *Funkcja kaplicy zamkowej w Lublinie w okresie średniowiecza*, w: „Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich”, red. Z. Abramowicz, Białystok 2003, s. 311

²⁸¹ N. Mojżyn, *Świat ikony, ikona świata. Od teologii ikony do teologii ikonoczości. Archetyp soteriologiczny*, Warszawa – Włocławek 2016, s. 227; I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 46

²⁸² Do dziś w całości zachował się jedynie symbol Ewangelisty Marka (il. 82).

²⁸³ A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 84

²⁸⁴ I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 46; A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła ściennie...*, dz. cyt., s. 261

poniżej ilustracje soborów powszechnych – wyrazu życia Kościoła.²⁸⁵ Zdarza się, że jeśli jedno biblijne wydarzenie jest dopełnione przez drugie (np. *Narodzenie Chrystusa* i *Przemienienie*, *Zesłanie Ducha Świętego* i *Wniebowstąpienie*), to maluje się je naprzeciwko siebie.²⁸⁶ Twórcy fresków zdobiących kaplicę na zamku w Lublinie w dużej mierze zachowali te zasady (np. sceny *Narodzenia Chrystusa* (il. 13) i *Przemienienia* (il. 6) zostały umieszczone na podobnej wysokości na przeciwległych ścianach), jednak niektóre rozwiązania nieco odbiegają od kanonu. Na przykład w najwyższym rzędzie na południowej ścianie świątyni namalowano *Chrzest Pański* (il. 18) (co odpowiada zaleceniom dotyczącym malowania scen dwunastu święt) oraz świętych Onufrego i Pafnucego (il. 78, 79), którzy powinni znajdować się niżej. Wydaje się, że zamiana ta została podyktowana względami przestrzennymi – pojedyncze postaci świętych kompozycyjnie pasują do ograniczonej przestrzeni u szczytu ściany, po obu stronach okna. Najniższy rząd cerkiewnych malowideł często składa się z przedstawień pojedynczych postaci – Ojców Kościoła, świętych ksiąząt, mnichów, słupników, rycerzy, czyli tych, którzy w duchowej walce stoją na straży Kościoła bądź są jego intelektualnym „fundamentem”.²⁸⁷ W kaplicy Trójcy Świętej na zamku w Lublinie najniższy rząd fresków zawiera zarówno przedstawienia pojedynczych postaci (świętych anachoretów (il. 73), anargyrów (il. 74), św. Pawła z Ojcami Kapadockimi (il. 71)), jak i scenę *Zaśnięcia Najświętszej Maryi Panny* (il. 8), puste pole, w którym być może znajdowało się *Zesłanie Ducha Świętego*, kompozycję *Deesis* (il. 48), *Śmierć ubogiego Łazarza* (il. 63), *Komunię i pogrzeb św. Marii Egipcjanki* (il. 76), *Rzeź niewiniątek* (il. 70) oraz – na beczie otaczającej schody wiodące na chór – *Adorację Maryi przez Władysława Jagiellę* (il. 64). Umiejscowienie sceny fundatorskiej jest zgodne z kanonicznym zaleceniem malowania tego typu kompozycji w narteksie.²⁸⁸

Ikonografia ściany wschodniej i zachodniej różnią się od siebie. Strona wschodnia jest poświęcona Chrystusowi i Jego Matce. Wschodnia ściana jest też tradycyjnym miejscem malowania sceny *Zwiastowania*. Z prawej strony kompozycji umieszczony jest archanioł Gabriel, z lewej Najświętsza Maryja Panna.²⁸⁹ Ikona *Zwiastowania* (il. 10, 11, 12) w kaplicy Trójcy Świętej w Lublinie została namalowana

²⁸⁵ I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 46

²⁸⁶ A. Hart, *Ikona. Podręcznik...*, dz. cyt., s. 339-340

²⁸⁷ I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 46-47

²⁸⁸ N. Mojżyn, *Świat ikony...*, dz. cyt., s. 228

²⁸⁹ I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 47-48

na szczytowych polach ściany wschodniej, czyli zgodnie z kanonem. Postaci są rozdzielone przez łuk tęczy. Archanioł Gabriel znajduje się z lewej strony widza, z prawej zaś Najświętsza Maryja Panna. Zachodnią ścianę świątyni pokrywa się malowidłami o zupełnie innej treści. O ile na wschodniej dominuje wątek Wcielenia i Odkupienia, to na zachodniej przedstawia się treści dotyczące początku i końca świata. Często można tu spotkać kompozycje na temat sześciu dni stworzenia, jednak najważniejszą sceną tej ściany jest *Sąd Ostateczny*. Maluje się tu także *Zaśnięcie Najświętszej Maryi Panny*. Ponieważ wyjście ze świątyni znajdowało się właśnie na stronie zachodniej, to wierny, opuszczając miejsce liturgii, miał przypominać sobie o czekającej go śmierci i spotkaniu z Bogiem.²⁹⁰ Wśród lubelskich fresków nie umieszczono sceny *Sądu Ostatecznego*. Tematykę eschatologiczną zawiera namalowana na sklepieniu nawy *Etimazja* (il. 3). Natomiast na zachodniej ścianie świątyni nad chórem znajdują się przedstawienia proroków Ezechiela (il. 68) i Jonasza (il. 69), dwóch nieznanych świętych kobiet (il. 59), wojowników św. Dymitra (il. 85), św. Jerzego (il. 84), *Daniela w jaskini lwów* (il. 59, 61, 62), zaś pod chórem *Adoracja Maryi przez Władysława Jagiełłę* (il. 64), święci pustelnicy (il. 73) oraz jeden z anargyrów – zapewne św. Kosma (il. 74). Tematyka przedstawień namalowanych w dolnej partii ściany zgadza się z wymaganiami kanonu zdobienia cerkwi. Umieszczenie anachoretów na ścianie zachodniej odpowiada zwyczajowi malowania pojedynczych postaci świętych w najniższym rzędzie oraz zaleceniu umieszczania ascetów w narteksie (co ma prowadzić do refleksji, że duchowa walka jest potrzebna do oglądania chwały Boga wyobrażonej w głównej części świątyni).²⁹¹ Ocena rozmieszczenia scen wyobrażonych nad chórem nie jest jednoznaczna. Popiersia proroków (zajmujące właściwe sobie miejsce w górnej partii kościoła) znajdują się na tej samej wysokości, co popiersia świętych (przypuszczalnie męczennic), zaś umieszczenie świętych wojowników odpowiada wyobrażeniu historii ze Starego Testamentu. Przeczy to przywoływanej przez A. Różycką-Bryzek zasadzie „hierarchii zstępującej”,²⁹² a z drugiej strony odpowiada to opisanej przez Aidana Harta tematyce przedstawień umieszczanych w narteksie. Według Harta powinny tam się znajdować sceny związane z oczyszczeniem i przygotowaniem.²⁹³ Wydaje się, że

²⁹⁰ I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 48; A. Hart, *Ikona. Podręcznik...*, dz. cyt., s. 339

²⁹¹ A. Hart, *Ikona. Podręcznik...*, dz. cyt., s. 339

²⁹² A. Różycka-Bryzek, *Freski bizantyńsko-ruskie...*, dz. cyt., s. 32

²⁹³ A. Hart, *Ikona. Podręcznik...*, dz. cyt., s. 338

takie rozmieszczenie scen w kaplicy lubelskiej zostało podyktowane jej warunkami przestrzennymi i jest wyrazem dostosowania programu ikonograficznego do tych warunków.

Poniżej przedstawień figuralnych malowane są *Płótna* – dekoracyjne tkaniny przypominające, że pierwowzorem cerkwi jest Wieczernik, gdzie Chrystus spożył Ostatnią Paschę ze swoimi uczniami.²⁹⁴ Zgodnie z tymi wytycznymi *Płótna* (il. 4) zostały namalowane także w kaplicy na Zamku Lubelskim. Wszystkie tkaniny ukazano tak, jakby były napełnione powiewem wiatru, a dynamika podmuchu wznaga się w prezbiterium, w pobliżu ołtarza. Podmuch ten nadaje kompozycji interpretację pneumatologiczną.²⁹⁵

1.4.2. Ikonografia prezbiterium lubelskiej Kaplicy Zamkowej w świetle zaleceń „bizantyńskiego” kanonu

Zaleceniami kanonu objęta jest także ikonografia prezbiterium. I. Jazykowa napisała, że w czasach gdy przegroda ołtarzowa była niska, w konsze absydy malowano główny obraz świątyni – *Chrystusa Pantorkatora*, czasami zasiadającego na tronie, *Bogurodzicę Orantkę* lub tronującą *Królową Niebios*. Po rozbudowaniu ikonostasu wg wspomnianej autorki miejsce wspomnianych kompozycji zajęło *Zstąpienie do Otchłani*.²⁹⁶ Dionizjusz z Furny, a za nim współcześni autorzy przyjmują, że konchę absydy zazwyczaj powinno zajmować przedstawienie Maryi.²⁹⁷ Ponieważ w prezbiterium jest sprawowana Boska Liturgia, maluje się tam *Ostatnią Wieczerzę* lub *Komunię Apostołów*. W niektórych świątyniach w prezbiterium malowana jest także *Liturgia świętych Ojców*. Po pojawieniu się ikonostasu scenę Eucharystii przeniesiono nań nad królewską bramę.²⁹⁸ Poniżej omawianych przedstawień malowane są postaci świętych ojców, autorów liturgii, hymnografów i teologów. Otaczając ołtarz biorą oni udział w sprawowanej przez kapłana liturgii. Dionizjusz z Furny napisał, że w rzędzie tym mogą się znaleźć także przedstawienia *Wprowadzenia Matki Bożej do świątyni*, *Mojżesza i Aarona sprawujących Służbę Bożą*

²⁹⁴ I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 47

²⁹⁵ D. Kała, *Pneumatologiczna interpretacja fresków w kaplicy zamkowej w Lublinie*, praca magisterska napisana w Katedrze Teologii Ikony Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II pod kierunkiem prof. dr hab. Karola Klauzy, Lublin 2008, Archiwum Kaplicy Trójcy Świętej na Zamku w Lublinie, sygn.. KB/57/08, s. 80

²⁹⁶ I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 47

²⁹⁷ Dionizjusz z Furny, *Hermeneia...*, dz. cyt., s. 274; A. Hart, *Ikona. Podręcznik...*, dz. cyt., s. 340; N. Mojżyn, *Świat ikony...*, dz. cyt., s. 225

²⁹⁸ I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 47

w *Przybytku Świadectwa, Drabina Jakubowa* oraz *Wniesienie Arki Przymierza do Jerozolimy*.²⁹⁹ Prezbiterium Kaplicy Trójcy Świętej zdecydowanie odbiega od powyższych wytycznych, ale wpływami tradycji zachodniego chrześcijaństwa można uzasadnić jedynie zmianę usytuowania *Komunii Apostołów* (il. 5). Scenę tę przeniesiono na boczną ścianę prezbiterium – w miejsce, gdzie nie będzie zbyt wyeksponowana. Decyzja ta została podyktowana względami swego rodzaju poprawności politycznej – nie chciano urazić katolików przedstawieniem potępionego w 1415 r. rytu komunii pod dwoma postaciami.³⁰⁰ Ściany otaczające miejsce sprawowania Najświętszej Ofiary pokryto malowidłami o tematyce pasyjnej (są to zarówno sceny ewangeliczne, jak i symboliczne *Zwiastowanie Męki* (il. 14, 15, 16), *Sowa* (il. 43) oraz *Sudarion* (il. 42)), a scenę *Zstąpienia do Otchłani* (il. 39) umieszczono poza prezbiterium, na ścianie tęczącej. Przeznaczenie tak istotnego obszaru kaplicy na przedstawienie scen związanych z męką Chrystusa tłumaczono wpływami Zachodu,³⁰¹ ale A. Różycka-Bryzek zauważyła, że w sztuce bizantyńskiej w XIV w. pojawiła się tendencja do pokrywania prezbiterium scenami pasyjnymi. Nurt ten nawiązywał do symboliki bemy oraz do łączenia poszczególnych epizodów pasji Chrystusa z odpowiednimi momentami Boskiej Liturgii.³⁰² Powstałe nieco później malowidła w Kaplicy Zamku Lubelskiego mogły wyrosnąć właśnie z tej tradycji. Ponadto słusznie zauważa się, że program ikonograficzny prezbiterium został podporządkowany względom ideowym – tematyka pasyjna idealnie koresponduje z teologią mszy świętej.³⁰³

Kolejnym odstępstwem od kanonu jest brak centralnego obrazu w prezbiterium kaplicy. Zostało to spowodowane warunkami architektonicznymi - ścianę nad ołtarzem zajmują trzy duże okna, nie pozostawiające miejsca na figuralne malowidła. Mówiący o realizacji kanonu bizantyńskiego w lubelskiej kaplicy Andrzej Frejlich zauważył, że brakuje w niej samodzielnego przedstawienia Bogurodzicy, obecnego zawsze w głównym rzędzie ikonostasu.³⁰⁴ Jeśli przyjmiemy stanowisko Andrzeja Koteckiego twierdzącego, że pracujący w lubelskiej kaplicy Trójcy Świętej artyści

²⁹⁹ Dionizjusz z Furny, *Hermeneia...*, dz. cyt., s. 276

³⁰⁰ A. Frejlich, *Ikonograficzny kanon...*, dz. cyt.

³⁰¹ M. Walicki, *Malowidła ściennie...*, dz. cyt., s. 73-74

³⁰² A. Różycka-Bryzek, *Malowidła ściennie...*, dz. cyt., s. 168-169

³⁰³ C. Osieczkowska, *Ze studiów...*, dz. cyt., s. 10

³⁰⁴ A. Frejlich, *Ikonograficzny kanon...*, dz. cyt.

przenieśli funkcje ikonostasu na sklepienie i ściany³⁰⁵, to może się wydawać, że mamy do czynienia z poważnym brakiem. Należy jednak pamiętać, że cały program ikonograficzny wnętrza kaplicy został podporządkowany wytycznym dotyczącym cerkiewnego malarstwa monumentalnego. W schemacie malowania cerkwi najczęściej zaleca się umieszczanie wizerunku Maryi w konsze absydy, choć I. Jazykowa podaje, że w miejscu tym dopuszczalne są także inne przedstawienia.³⁰⁶ W Kaplicy Trójcy Świętej, ze względu na warunki przestrzenne, nie umieszczono żadnego z nich. Miejsce, w którym mógłby znajdować się wizerunek Bogurodzicy zajmują trzy ostrołukowe okna. Zdaniem A. Frejlicha brak samodzielnego wizerunku Bogarodzicy mógł być podyktowany względami ideowymi. Choć trudno jednoznacznie ocenić prawdziwość tej hipotezy, to warto zauważyć, że postać Bogurodzicy pojawia się w wielu namalowanych w lubelskiej Kaplicy scenach. Matka Boża została ukazana jako obecna w tajemnicach życia Chrystusa od momentu *Zwiastowania* (il. 10, 11, 12) (oraz późniejszego *Nawiedzenia św. Elżbiety* (il. 44)) przez *Jego Narodzenie* (il. 13),³⁰⁷ *Ofiarowanie* (il. 17), *Ukrzyżowanie* (il. 36) i *Zdjęcie z krzyża* (il. 37) oraz *Wniebowstąpienie* (il. 7)³⁰⁸. Wśród scen znajdujących się na ścianach nawy kaplicy ukazano także koniec ziemskiego życia Maryi (il. 8). Ponadto Jej postać pojawia się w kompozycjach *Deesis* (il. il. 45, 46, 48)³⁰⁹, *Zwiastowaniu Męki* (il. 14, 16) oraz scenie *Adoracji Maryi przez Władysława Jagiełłę* (il. 64). Wydaje się, że powyższe przedstawienia dobrze odzwierciedlają wspólną dla katolików i prawosławnych refleksję mariologiczną oraz że brakuje przesłanek, by doszukiwać się poważnych ideowych powodów braku samodzielnego wizerunku Matki Bożej wśród lubelskich fresków.

³⁰⁵ „Zabieg ten spowodował, że cała świątynia stała się Ikonostasem otaczającym ołtarz obrządku łacińskiego.” A. Kotecki, *Lubelska perła w koronie kultury polskiej*, w: „Niepodległość i Pamięć. Czasopismo muzealno-historyczne”, 1427-1443, R. 24, 1/2017, s. 295

³⁰⁶ Dionizjusz z Furny, *Hermeneia...*, dz. cyt., s. 274; A. Hart, *Ikona. Podręcznik...*, dz. cyt., s. 347; I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 47

³⁰⁷ Fragment fresku, w którym znajdowała się Maryja z Dzieciątkiem został zniszczony, ale nie ulega wątpliwości, że była na nim zaakcentowana rola Bożej Rodzicielki.

³⁰⁸ W tradycji chrześcijańskiej przyjęło się przekonanie, że Maryja była obecna także w Wieczerniku w czasie narodzin Kościoła. Zdaniem A. Różyckiej-Bryzek scena *Zesłania Ducha Świętego* mogła być namalowana w dolnej części północnej ściany kaplicy. Podstawy by domniemywać obecność Maryi na tej ikonie są słabe, ponieważ w teologii ikony istnieje opinia, że malowanie Matki Bożej na ikonie *Pięćdziesiątnicy* byłoby nieuzasadnionym dublowaniem symboli. A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 82; K. Klauza, *Teokalia. Piękno Boga. Prolegomena do estetyki dogmatycznej*, Lublin 2008, s. 257; O. Cyrek, *Przedstawienia Ducha Świętego na ikonach bizantyjskich i ruskich. Kanon ikonograficzny a dogmat teologiczny*, w: „Analecta Cracoviensia”, 44/2012, s. 68

³⁰⁹ Kompozycja *Deesis* została namalowana na sklepieniu kaplicy oraz na jej ścianie tęczowej.

Mimo trudności wynikających ze specyfiki gotyckiej architektury można sformułować uzasadnioną konstatację, że w wyniku adaptacji bizantyńskiego kanonu zdobienia cerkwi do lubelskiej kaplicy Trójcy Świętej powstało dzieło spójne teologicznie i artystycznie, a obowiązujące malarzy wytyczne zostały w zdecydowanej większości zrealizowane. Pełny sens tych fresków przez wyraz wiary w nich zawarty otwiera się dopiero w analizie teologii piękna, pochylającej się nad dialogiem Boga i człowieka przejawiającym się w dziełach sztuki.

Rozdział drugi

2. Główne idee teologii ikony jako teologii piękna

Przedstawiona w pierwszym rozdziale dynamiczna historia i wyjątkowy charakter fresków bizantyńsko-ruskich w Kaplicy Zamkowej Świętej Trójcy świadczą o pragnieniu fundatora, by ich pięknem godnie wyrazić chwałę Bogu. Wskazują też na determinację i ofiarną wielu ludzi, z różnych pokoleń, o zachowanie tego dziedzictwa w możliwie najdoskonalszym stanie. Determinacja ta płynie z teologicznego o kulturowego przekonania, że każde piękno dostrzegane w otaczającym świecie materialnym i duchowym oraz piękno wytworzone w kulturze ludzkiej zawiera w sobie dynamizm dążenia do przebóstwienia, możliwy najpełniej w człowieku stworzonym na obraz i podobieństwo Stwórcy - źródła piękna. Piękno jawi się więc jako uprzywilejowane miejsce spotkania Bosko-ludzkiego, prowadzącego poprzez *katharsis* - swoiste nawrócenie, przezwycięzenie brzydoty deformującej ten obraz. W tym sensie ikona, także w formie fresków obecnych w przestrzeni liturgicznej, uobecnia Piękno i ułatwia stałą z nim więź. Głębsze więc poznanie historycznego sensu fresków lubelskich wymaga określonej teologicznej metody analizy na jej obecnym poziomie badawczym. Jak wiadomo, poznaniem tych procesów nieustannego dialogu Ojca, Syna i Ducha Świętego z człowiekiem służy teologia piękna (*via pulchritudinis*).³¹⁰

Piękno, choć na przestrzeni dziejów było często marginalizowane w refleksji naukowej i teologicznej,³¹¹ to jednak – jak współcześnie uczy filozofia i psychologia religii – stanowi jedno z najgłębszych pragnień człowieka. Jest ono także szczególnie uprzywilejowaną drogą do Boga, będącego absolutnym i najwyższym Pięknem. Ta doskonałość Stwórcy pociąga człowieka i sprawia, że rodzi się w nim pragnienie nawrócenia. Oddziaływanie Bożego piękna na człowieka, a także piękno Boga samo w sobie, budzi zainteresowanie współczesnych teologów. Jednym z wielkich myślicieli ubiegłego stulecia, który skierował zainteresowanie teologii w stronę

³¹⁰ Papieska Rada do Spraw Kultury, *Dokument końcowy plenarnego zebrania „Via pulchritudinis – uprzywilejowana ścieżka ewangelizacji i dialogu”*, 27-28 marca 2006; zob. D. Chelstowski, *Problem recepcji na Zachodzie nauki o obrazach Soboru Nicejskiego II*, w: „Zeszyty Naukowe KUL”, 60 (2017), nr 2, s. 389-408

³¹¹ R. Kimsza, *I wszystko, co stworzył Bóg było piękne... Teologia piękna*, w: „Rocznik Teologii Katolickiej”, 3/2004, s. 105

Boskiego piękna, był Hans Urs von Balthasar (1905 – 1988 r.). Jego fascynacja osobą Chrystusa oraz chęć ożywienia zastygłych struktur scholastycznej teologii sprawiły, że wypracował on metodę estetyki teologicznej podzielonej na „naukę o postrzeganiu” (zwaną przez autora teologią fundamentalną – zupełnie różną od akademickiej koncepcji tej dziedziny) oraz „naukę o zachwyceniu”, czyli teologię dogmatyczną.³¹² Owoce pracy tego wielkiego naukowca są jednym ze źródeł metodologii teologii wizualnej, uprawianej przez pewien czas w strukturach akademickich na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, ale funkcjonującej i rozwijającej się także poza tym środowiskiem. Szczególnym, a zarazem najbardziej związanym z kościelną tradycją polem badań teologii wizualnej³¹³ jest teologia ikony. Ikona, będąca wspólnym dziedzictwem niepodzielonego chrześcijaństwa oraz językiem sztuki chrześcijańskiego Wschodu i Zachodu aż do pojawienia się gotyku³¹⁴ posługując się środkami artystycznymi i symbolami objawia tajemnicę Boga i Jego świętych, ukazuje przebóstwiony świat jako cel ludzkich dążeń. Z tego też powodu ikona może pełnić rozmaite funkcje. Współczesny teolog rosyjski Walery Lepachin (ur. 1945 r.) wyróżnił ich 21.³¹⁵ Większość z nich można odnieść do fresków w Lubelskiej Kaplicy Zamkowej. Niektóre funkcje, takie jak m.in. dogmatyczna, liturgiczna, teologiczna i antropologiczna, wynikają z natury ikony i są możliwe do zauważenia i opisanie bez odniesienia do modlącego się przed ikoną człowieka. Poznanie m.in. modlitewnej, emocjonalno-uświęcającej czy cudotwórczej funkcji ikony dokonuje się dzięki podjęciu refleksji nad kontemplującym ikonę podmiotem. Zadaniem tym zajmuje się teologia wizualna, różniąca się w ten sposób od teologii piękna, poświęcająca całą swoją uwagę badaniu piękna zawartego w przedmiocie.³¹⁶

³¹² Balthasarowska teologia dogmatyczna, zwana *teodramatyką*, skupia się na Bożym działaniu w świecie. Działanie to objawia Boskie piękno i chwałę – szczególnie w tajemnicy krzyża. Zob. I Bokwa, *Kilka uwag...*, dz. cyt., s. 52

³¹³ Teologia wizualna, wykorzystująca obrazy do wyrażania prawd wiary, różni się od teologii wizualności dokonującej refleksji nad ikonosferą. Zob. N. Mojżyn, *Świat ikony...*, dz. cyt., s. 16

³¹⁴ M. Quenot, *Ikona. Okno ku wieczności*, tłum. Henryk Paprocki, Białystok 1997, s. 62

³¹⁵ Są to następujące funkcje: dogmatyczna, wyznaniowa, poznawcza, świadczenia, przepowiadania, cerkiewna, liturgiczna, antropologiczna, teologiczna, historyczna, wojskowa, pamięci, pośredniczenia, rodzinna, gospodarska, promocyjna, uświęcająco-emocjonalna, modlitewna, cudotwórcza, estetyczna i literacka. В. Лепахин, *Ikona...*, dz. cyt., s. 284-309

³¹⁶ „Teologia piękna to teologia przedmiotu, a w konsekwencji teologia form i treści religijnych.” Zob. A. Draguła, *Teologia wizualna. Uwagi metodologiczne*, w: „Wierzyć i widzieć”, dz. cyt., s. 20

2.1. Istota piękna

Piękno jest przedmiotem nieustannych ludzkich poszukiwań. Bohdan Pociąg zauważył, że człowiek niejako instynktownie dopatruje się piękna we wszelkich przejawach rzeczywistości: w wytworach natury i kultury, w malowniczych wsiach i ruchliwych metropoliach, wreszcie w drugiej osobie.³¹⁷ Szczególnie uprzywilejowanym miejscem objawiania piękna jest dziedzina sztuki. Istnienie nurtów turpistycznych oraz okresowych buntów artystów przeciwko pięknu również można zrozumieć jedynie w odniesieniu do piękna. Piękno jest ściśle związane z życiem i stanowi część jego istoty. Jest ono rzeczywistością ontologiczną; jak zauważył K. Klauza, „ono przede wszystkim *jest*”.³¹⁸ Intuicyjne skojarzenia związane z nim wskazują, że coś nam się podoba.³¹⁹ Człowiek doświadczający piękna czuje się wezwany do myślenia i działania w zgodzie z jego rytmem oraz harmonią w przetwarzaniu świata. Greckie słowo oznaczające piękno (καλόν) etymologicznie nawiązuje do słowa wskazującego na bycie powołanym (καλεῖν)³²⁰ bądź na oczarowywanie (κηλεῖν).³²¹ Człowiek został wezwany przez Stwórcę do poznania i tworzenia piękna. To zadanie nadaje sens ludzkiej egzystencji, a dobrze wypełnione pozwala człowiekowi osiągnąć swoje ostateczne przeznaczenie.

W refleksji nad pięknem można wyróżnić trzy jego źródła. Pierwszym jest doświadczenie miłości, pobudzające człowieka do wyrażania siebie w nowy, twórczy sposób. Drugim jest cierpienie, które również otwiera ludzi na nowe wymiary rzeczywistości. W sytuacji tragedii piękno nie pozwala światu na pograżenie się w rozpacz. Trzecim zaś źródłem piękna jest spotkanie człowieka z Bogiem.³²² To ostatnie jest najbardziej właściwe dla ikony – a zatem także dla fresków stanowiących przedmiot niniejszej rozprawy - ale nie jedyne. Wydaje się, że człowiek, który nie doświadczył miłości ani oczyszczającego duszę cierpienia nie może namalować prawdziwego oblicza Boga.

³¹⁷ B. Pociąg, *O niezbędności piękna*, w: „Śląskie Studia Teologiczne”, 30 (1997), s. 172

³¹⁸ K. Klauza, *Teokalia...*, dz. cyt., s. 13

³¹⁹ Myśląc o pięknie kojarzymy je często z wdzięcznością, ładnością, pysznością, cudownością i wzniosłością. U. Eco, *Historia piękna*, tłum. A. Kuciak, Poznań 2007, s. 8

³²⁰ W. Kawecki, *Teologia piękna...*, dz. cyt., s. 11

³²¹ A. Maryniarczyk, *Piękno – zagubione transcendentale?*, w: „Spór o piękno”, red. A. Maryniarczyk, K. Stępień, Z. Pańpuch, Lublin 2013, s. 69

³²² J. Adamkiewicz, *J. Ratzinger/Benedykta XVI teologia piękna. Założenia, treści, motywy*, praca doktorska napisana na Wydziale Teologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach pod kierunkiem ks. prof. dr hab. Jerzego Szymika, Katowice 2017, <http://www.sbc.org.pl/Content/271406/doktorat3798.pdf> [dostęp 21.01.2022]

2.1.1. Próba definicji piękna

Piękno jako przedmiot odwiecznej ludzkiej tęsknoty niejako z natury posiada wiele definicji. Współczesne próby dokonania klasyfikacji definicji piękna stanowią adekwatną ilustrację złożoności problemu.³²³ Choć estetyka jako odrębna dyscyplina narodziła się dopiero w XVII w., refleksja nad pięknem sięga starożytności. Filozofowie greccy traktowali piękno szeroko – mówiono o pięknych myślach, charakterach, prawach i obyczajach.³²⁴ Teorie piękna powstające w tym okresie były ściśle związane z teoriami rzeczywistości i, jak zauważa Piotr Jaroszyński, zasadę piękna upatrywano w tym, w czym widziano istotny element stworzenia (ἀρχή).³²⁵ Pierwsza i najbardziej znana starożytna teoria piękna, nazywana Wielką Teorią Piękną, jest wytworem myśli pitagorejczyków. Filozofowie tego nurtu zasadę bytu upatrywali w liczbie. Ich myśl została podsumowana przez Arystotelesa w następujący sposób:

„(...) tak zwani pitagorejczycy – obyci z matematyką, którą zajęli się pierwsi i którą też rozwinęli – przyjęli pogląd, że zasady z porządku matematycznego są zasadami wszystkich rzeczy. A ponieważ z natury pierwsze w matematyce są liczby, przeto w liczbach (...) dopatrywali się oni różnorodnych podobieństw z tym, co jest i co się staje. Uważali, że taka na przykład własność liczby stanowi sprawiedliwość, a taka znów duszę i intelekt (...). Ponadto stwierdzili, że własności i stosunki harmoniczne tonów dają się odwzorować w liczbach. (...) I ponieważ wydawało im się, że natura wszystkich innych rzeczy upodabnia się w całej rozciągłości do liczb, a te są pierwsze w całej naturze, przeto uznali, że elementy liczb są elementami wszystkich rzeczy i że cały Wszechświat jest harmonią i liczbą.”³²⁶

Piękno zatem było kojarzone z liczbą ujawniającą się pod postacią obecnej w całym świecie harmonii. Harmonia ta, rozumiana jako zjednoczenie rzeczy przeciwnych, pozwalała utrzymywać w ładzie wszystkie elementy rzeczywistości, mimo, iż były niepodobne i różnorodne. Za główny wyraz tej harmonii uznano muzykę. Tak rozumiane piękno przejawiało się we wszechświecie, w naturze, w państwie, w domach jego obywateli a także w sferze cielesnej i duchowej każdego

³²³ Klasyfikacje te przytacza Piotr Jaroszyński. P. Jaroszyński, *Spór o piękno*, Poznań 1992, s. 99-100

³²⁴ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2005, s. 138

³²⁵ P. Jaroszyński, *Spór o piękno*, dz. cyt., s. 14-15

³²⁶ Arystoteles, *Metafizyka*, oprac. M. Krąpiec, A. Maryniarczyk, tłum. T. Żelaźnik, t. 1, Lublin 1996, s. 34-35

człowieka.³²⁷ Oddziaływanie muzyki na powyższe sfery jest możliwe dzięki jej wpływowi na ludzką psychikę, a poprzez nią na zachowanie. Odpowiednia muzyka mogła pełnić nawet rolę wychowawczą.³²⁸

Następną ważną starożytną teorią piękna była wywodząca się z filozofii Platona (427 – 347 r.) teoria formy. Platon uważał, że istnieje tożsama i niezmienna idea Piękna oraz rzeczy piękne, stanowiące jej cień. Człowiek poszukując piękna przekracza jego poszczególne stopnie (piękno ciała, duszy³²⁹, czynów, praw, nauk, myśli i słów), by zobaczyć Piękno samo w sobie.³³⁰ Aby tego dokonać powinien on posiadać znajomość sztuki dialektycznej - filozofii.³³¹ Dziedziny, które dziś nazywamy sztukami pięknymi, były dla Platona fałszywymi, a zatem demoralizującymi kopiami prawdziwego piękna. Najdoskonalszym przejawem sztuk wizualnych była dla filozofa geometria, odzwierciedlająca idealną harmonię wszechświata.³³² Niezależnie od tej myśli filozof sformułował także drugą teorię piękna, głoszącą, że polega ono na zgodności rzeczy z właściwym dla niej wzorem. Koncepcja ta została rozwinięta przez Plotyna (205 r. - 270 r.), którego myśl zostanie przedstawiona w dalszej części rozdziału.

W teorię formy wpisana jest również filozofia Arystotelesa (384 – 322 r.). Według Stagiryty warunkująca piękno forma mogła być rozumiana jako wewnętrzna zasada bytu, bądź jedynie jako forma przypadłościowa, organizująca materię lub działanie człowieka.³³³ Arystoteles w większości swoich rozważań łączył piękno z dobrem, pisząc m.in., że „pięknem jest to, co zasługuje na uznanie dzięki temu, że jest samo przez się godne wyboru, lub to, co będąc dobrym, jest przyjemne przez to, że jest dobre”.³³⁴ Zgodnie z powyższą definicją piękno stanowi wartość samą w sobie, posiadającą element przydatności i przyjemności. Filozof ten uważał również, że

³²⁷ P. Jaroszyński, *Piękno*, w: „Powszechna Encyklopedia Filozofii”, red. A. Maryniarczyk, W. Daszkiewicz, T. Zawajska, A. Szymaniak, t. 8, Lublin 2007, s. 199

³²⁸ U. Eco, *Historia piękna*, dz. cyt., s. 63

³²⁹ Podawanym przez Platona przykładem jest postać Sokratesa, który przy swoim braku urody zewnętrznej porwał słuchaczy pięknoscią duszy. K. Tuszyńska-Maciejewska, *Platona pytanie o piękno*, w: „Collectanea Philologica”, 3/1999, s. 128; na temat piękna duszy zob. też Z. Pańpuch, *Piękno w kontekstach moralnych w starożytnych tekstach filozoficznych*, w: „Spór o piękno”, red. A. Maryniarczyk, K. Stępień, Z. Pańpuch, Lublin 2013, s. 233-238

³³⁰ P. Jaroszyński, *Spór o piękno*, dz. cyt., s. 18

³³¹ U. Eco, *Historia piękna*, dz. cyt., s. 50

³³² Tamże.

³³³ P. Jaroszyński, *Piękno*, dz. cyt., s. 200

³³⁴ Arystoteles, *Retoryka*, cyt. za: W. Kawecki, *Teologia piękna...*, dz. cyt., s. 13

piękno zależy od proporcji, odpowiedniego układu części, wielkości, ładu i właściwej miary, czyli wszystkiego, co można zaobserwować i racjonalnie zbadać.³³⁵

Zdaniem Plotyna (ok. 204 – 270 r.) przyczyną piękna musi być to, co jest proste – dusza lub idea. Świat materialny, będący ostatnim ogniwem emanacji, cechuje wielość. Jeśli jest w nim jakieś piękno, to nie wynika ono z harmonii, ale z faktu uczestnictwa w czymś prostym - ideach. Idee wprowadzają do rzeczywistości ład i harmonię. Powodem harmonii i zarazem podstawą piękna jest dla Plotyna forma.³³⁶ Podobnie jak u Platona, według tej teorii piękno również jest stopniowalne. Na najwyższym miejscu Plotyn stawia czystą formę, niepołączoną z materią. Tak rozumiane piękno nie zawiera harmonii, ale jest doskonalsze od tego, co harmonijne.³³⁷ Poznanie najwyższego piękna dokonuje się poprzez akt zachwytu, możliwy dzięki intuicji. Dzieła sztuki powstają bowiem nie poprzez naśladownictwo pierwowzoru, ale dzięki mistycznym doznaniom artysty, będącego narzędziem Boga. Według neoplatoników sztuka wznosi się ponad granice techniki i rzemiosła, stając się przedmiotem religii i filozofii, a w konsekwencji urasta do rangi środka prowadzącego do zjednoczenia z Bogiem.³³⁸

Kolejną starożytną teorią piękna jest pochodząca od św. Bazylego Wielkiego (330 r. -379 r.) teoria relacjonistyczna. Różni się ona od dwóch poprzednich tym, że uwzględnia rolę podmiotu, nie popadając przy tym w subiektywizm. Istota piękna polega tu na zgodności poznania z władzą poznającą.³³⁹ Zgodnie z tą teorią do zaistnienia piękna potrzebne są zarówno harmonia i forma, przyjemność płynąca z postrzegania oraz wspomniana odpowiedniość (proporcja) między oglądającym i tym, co oglądane. Na gruncie chrześcijańskim znalazły zastosowanie także omówione wcześniej poglądy neoplatoników. Pseudo-Dionizy Areopagita

³³⁵ M. Michałowicz, *Piękno. W teorii sztuki*, w: „Encyklopedia Katolicka”, red. E. Gigilewicz, t. XV, Lublin 2011, s. 563

³³⁶ Zdaniem Plotyna formą tą było światło. Myśl tę na gruncie chrześcijańskim rozwinął Pseudo-Dionizy Areopagita głoszący, że źródłem piękna jest piękno nadbytowe, które podobnie do światła udziela się bytom, tworząc piękne rzeczy. P. Jaroszyński, *Piękno*, dz. cyt., s. 200

³³⁷ P. Jaroszyński, *Spór o piękno*, dz. cyt., s. 19-20

³³⁸ K. Klauza, *Teokalia...*, dz. cyt., s. 33-34; por. D. Dembińska-Siury, *Plotyn*, w: „Powszechna Encyklopedia Filozofii”, red. M. Krąpiec, t. 8, Lublin 2007, s. 297

³³⁹ Doskonale wyraził tę zależność Grzegorz Sobczak: „Piękno znajduje się w strukturze władzy poznawczej podmiotu i w strukturze poznawanej przedmiotu oraz zachowaniu proporcji między tymi strukturami.” Zob. G. Sobczak, *Piękno jako szczyt natury oraz kultury – filozoficzno-teologiczne ujęcie piękna*, w: „Wrocławski Przegląd Teologiczny”, 24/2, s. 107

twierdził, że przejawy piękna są materialnymi obrazami niematerialnego źródła jasności, będącego nadbytowym Pięknem.³⁴⁰

W średniowieczu poglądy estetyczne Arystotelesa jak i św. Bazylego Wielkiego rozwinął święty Tomasz z Akwinu (1225 – 1274 r.). Nawiązując do myśli Arystotelesa doszedł on do wniosku, że przyczyną piękna jest forma będąca substancjalnym, wewnętrznym elementem bytu. Doprecyzowanie teorii formy pozwoliło przewyciężyć nie tylko platoński dualizm idei i materii (zrobił to już Arystoteles), ale też brzydotę rozumianą jako pozbawioną formy materię.³⁴¹ Akwinata w swoich rozważaniach pisał nie tylko o formie substancjalnej, ale też rozumiał formę jako figurę – μορφή – ilościowe ograniczenie ciała, a także jako *essentia* – coś, co będąc substancją pierwszą może być definiowalne i ujmowane pojęciowo.³⁴² Tomaszowa definicja piękna, uznawana za obiektywną, głosi, że „piękno wymaga spełnienia trzech warunków: pierwszym jest pełnia czyli doskonałość (*integritas*), to bowiem, co ma braki, jest już przez to samo brzydkie; drugim jest właściwa proporcja, czyli harmonia (*proportio*); trzecim zaś blask (*claritas*) - dlatego też rzeczy, które mają błyszczącą barwę nazywane są pięknymi”.³⁴³ Pełnia powinna być pojmowana jako obecność wszystkich części, np. ciało ludzkie jest piękne, gdy posiada wszystkie swoje członki i gdy mieści się ono w określonych ramach. Proporcja polega na naturalnym wzajemnym dopasowaniu i współmierności materii i formy. Harmonia dotyczy także piękna duchowego, polegającego na zgodności czynów człowieka z jasnością jego umysłu. Proporcja przejawia się również w stosowności przedmiotu do samego siebie oraz jego funkcji – „dzieło sztuki jest piękne, kiedy jest funkcjonalne, kiedy jego forma odpowiada celowi”.³⁴⁴ Blask natomiast, przeciwnie do ujęcia neoplatońskiego, jest wstępującym z dołu do góry samoobjawieniem się formy organizującej. Jest to na płaszczyźnie ontologicznej zdolność organizmu do samowyróżnienia się. Jak pisze Umberto Eco, *claritas* jest „radioaktywnością formy rzeczy”.³⁴⁵ Stanowi ona jasność samą w sobie i zyskuje wartość estetyczną w momencie gdy zostanie postrzeżona.

³⁴⁰ K. Klauza, *Piękno. W teologii*, w: „Encyklopedia Katolicka”, red. E. Gigilewicz, t. XV, Lublin 2011, s. 562

³⁴¹ P. Jaroszyński, *Spór o piękno*, dz. cyt., s. 21

³⁴² U. Eco, *Sztuka i piękno w średniowieczu*, tłum. M. Kimula, M. Olszewski, Kraków 2006, s. 122

³⁴³ Tomasz z Akwinu, *Suma teologiczna*, cyt. za: A. Aduszkiewicz, *Piękno i miłość w myśli filozoficznej św. Tomasza z Akwinu*, w: „Studia Philosophiae Christianae”, 21/1, s. 13; por. W. Tatarkiewicz, *Średniowieczny a nowożytny pogląd na piękno i sztukę*, w: „Studia Philosophiae Christianae 3/2 (1997), s. 114

³⁴⁴ U. Eco, *Sztuka i piękno...*, dz. cyt., s. 127

³⁴⁵ Tamże, s. 131

Akwinata rozwijając relacjonistyczną teorię piękna napisał, że piękne rzeczy to te, które oglądane podobają się (*pulchra sunt quae visa placent*) i których samo oglądanie się podoba (*pulchrum autem dicatur id cuius ipsa apprehensio placet*).³⁴⁶ Teoria ta pozwoliła na jasne rozróżnienie prawdy, dobra i piękna – pojęć stosowanych dotychczas bez wyraźnego rozgraniczenia. Jak zauważył P. Jaroszyński, „teraz (...) staje się przejrzyste, że ta sama rzecz, o ile wyrażamy formalnie tylko przyporządkowanie do intelektu, nazywana będzie prawdą, do woli – dobrem, zaś równocześnie do intelektu i woli – pięknem. Najwyższe Dobro jako duchowe musiało być powiązane zarówno z intelektem, jak i z wolą, dlatego najwłaściwiej z punktu widzenia formalnego powinno być nazwane Pięknem”.³⁴⁷

Przedstawione wyżej teorie stanowią zarys początków filozoficznej refleksji nad pięknem, kontynuowanej w następnych epokach. W czasach nowożytnych zaczęto postrzegać piękno w węższym znaczeniu – jako kategorię estetyczną, która ulegała stopniowej subiektywizacji i relatywizacji. Przestano upatrywać źródła piękna w Bogu, a zaczęto widzieć je w naturze. Rozwój wiedzy o świecie, w tym teoria heliocentryczna Mikołaja Kopernika (1473 – 1543 r.) ukazały, że prawda o naturze jest inna niż to, co jawi się ludzkim zmysłom, a to z kolei doprowadziło do zakwestionowania wizualnego piękna.³⁴⁸ Na gruncie estetyki manieryści dodali do pojęcia piękna ideę dysharmonii oraz twierdzili, że piękno może być irracjonalne i że poznaje się je w tajemny (*occultamente*) sposób przy pomocy intuicji. Zakwestionowali tym samym klasyczną ideę harmonii oraz przekonanie o możliwości poznania piękna rozumem. Przedstawiciele tego nurtu położyli też podwaliny pod racjonalistyczne teorie o pięknie względnym, zależącym wg Thomasa Hobbesa (1588 – 1679 r.) od naszej wyobraźni, wychowania i doświadczenia, będącego kwestią naszych przyzwyczajęń i sposobów kojarzenia wrażeń. Po tym odkryciu zaprzestano prób przywracania obiektywnej definicji piękna, a zaczęto – jak pisze Ewa Chojecka – „poddawać racjonalnej analizie zjawisko, uznane z istoty swej za irracjonalne”.³⁴⁹

W XVII w. na skutek sporu między zwolennikami obiektywnej idei piękna oraz przedstawicielami jej subiektywizmu, punkt ciężkości dyskusji estetycznych zaczął przenosić się na stronę tego drugiego nurtu. Zaowocowało to rozwojem refleksji

³⁴⁶ P. Jaroszyński, *Piękno*, dz. cyt., s. 201; W. Tatarkiewicz, *Dzieje...*, dz. cyt., s. 155

³⁴⁷ P. Jaroszyński, *Spór o piękno*, dz. cyt., s. 24

³⁴⁸ E. Chojecka, *Czy piękno może być zagrożone? Pomiędzy obiektywnym a subiektywnym pojmowaniem dzieła sztuki*, w: „Śląskie Studia Teologiczne”, 30 (1997), s. 144

³⁴⁹ Tamże.

nad jednostkowym doświadczeniem estetycznym, co w skrajnej postaci doprowadziło do kryzysu piękna jako kategorii niepotrzebnej, ewentualnie pozostającej jednym z wielu określeń odnoszących się do dzieł sztuki.³⁵⁰ Jak pisze Witold Kawecki, „kryzys ten doprowadził m.in. do takich koncepcji, które przyjmowały, że to człowiek stwarza piękno (a nie tworzy uczestnicząc w stwórczym akcie Boga), jest jego producentem, konsumentem i jednocześnie sprzedawcą”.³⁵¹ Tendencje te doprowadziły do rozłamu między Kościołem i światem sztuki. Współcześnie rozejście to próbuje się naprawić. Synod biskupów poświęcony Nowej Ewangelizacji zwrócił uwagę na ważną rolę sztuki i piękna jako miejsca przekazywania wiary.³⁵² Freski pokrywające lubelską kaplicę Trójcy Świętej bez wątpienia stanowią środek przepowiadania wiary chrześcijańskiej, zatem do ich analizy znajduje zastosowanie obiektywna definicja piękna, wywodząca się z przywołanych starożytnych tradycji, przepracowana przez św. Tomasza z Akwinu. Za piękne zostaje więc uznane to, co jest doskonałe, harmonijne, posiada blask oraz budzi w oglądającym upodobanie.³⁵³ Źródłem tego piękna (i zarazem najwyższym Pięknem) jest sam Bóg.

2.1.2. Związek piękna z dobrem i prawdą

Początków łączenia dobra i piękna należy szukać w kulturze helleńskiej, już w czasach Homera. W jego „Iliadzie” pojawia się po raz pierwszy pojęcie καλοκάγαθία (stanowi ono połączenie słów καλὸς κάγαθος – piękny i dobry), stosowane następnie przez kolejnych poetów i filozofów.³⁵⁴ Etymologicznie καλοκάγαθία może być tłumaczona jako piękno moralne i moralna doskonałość – przy czym należy zauważyć, że to drugie określenie stanowi już pewną interpretację pojęcia.³⁵⁵ Maria Bal Nowak zauważa, że καλοκάγαθία była przez starożytnych Greków rozumiana jako ideał

³⁵⁰ W. Stróżewski, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002, s. 156

³⁵¹ W. Kawecki, *Teologia piękna...*, dz. cyt., s. 16

³⁵² Synod Biskupów XIII Zwyczajne Zgromadzenie Ogólne, *Nowa Ewangelizacja dla przekazu wiary chrześcijańskiej. Instrumentum Laboris*, Watykan 2012, nr 157, s. 68 http://www.vatican.va/roman_curia/synod/documents/rc_synod_doc_20120619_instrumentum-xiii_pl.pdf [dostęp 20.01.2022]

³⁵³ Może się wydawać, że wymienione trzy kryteria piękna (obiektywne) stoją w pewnej sprzeczności ze stwierdzeniem, iż piękne jest to, co budzi upodobanie (element subiektywizmu). Henryk Kiereś przypomniał, że wg św. Tomasza rzeczy podobają się, ponieważ są piękne (nie odwrotnie), zaś piękno tkwi w nich samych. Jest ono obiektywne i konkretne: wymieniane przez Akwinatę kryteria piękna „ucieleśniają się w bytach – konkretach rozmaicie, ale zawsze proporcjonalnie i pod kątem rodzaju i gatunku. Piękne jest w takim bycie to, co jest zgodne z jego naturą (...), ale zawsze jest to piękno *hic et nunc* konkretnu.” H. Kiereś, *Spór o definicję piękna*, w: „Spór o piękno”, red. A. Maryniarczyk, K. Stępień, Z. Pańpuch, Lublin 2013, s. 405

³⁵⁴ Zob. Z. Pańpuch, *Piękno w kontekstach...*, dz. cyt., s. 225-229

³⁵⁵ P. Jaroszyński, *Kalokagathia*, w: „Człowiek w Kulturze” 2/1994, s. 32

wszehstronnej doskonałości. Realizowali go ci, którzy posiadali piękno zewnętrzne oraz cnotę (ἀρετή).³⁵⁶ W języku hebrajskim oznaczającym zarówno dobro jak i piękno było טוב, użyte w Księdze Rodzaju na określenie wszystkiego, co Bóg stworzył.³⁵⁷ W greckim przekładzie Biblii טוב zostało oddane jako καλός, a słowa καλός i ἀγαθός były w tradycji biblijnej traktowane zamiennie.³⁵⁸ Na przykład ziarno z przypowieści o siewcy (Mt 13, 27) jest piękne, ale też dobre, dające obfity plon, zaś piękny pasterz to moralnie dobry, dbały opiekun powierzonych sobie owiec.³⁵⁹ Na gruncie chrześcijańskim echo greckiego połączenia dobra i piękna znajdujemy w rozważaniach św. Augustyna o pięknie zewnętrznym i wewnętrznym. Καλός stanowi jego zdaniem zewnętrzny przejaw ἀγαθός. Stopniowalne piękno jest postrzegane adekwatnymi zmysłami – cielesnymi i duchowymi. Zgodnie z tą koncepcją droga wewnętrznego wstępowania prowadzi do odkrycia Boga jako źródła duchowego piękna.³⁶⁰

W epoce średniowiecza, w odpowiedzi na herezję dualistyczną, wypracowano pojęcie transcendentaliów – powszechnych własności bytu, pozwalających stwierdzić pozytywny charakter całego stworzenia – nawet w tych sferach, gdzie wydaje się ono mroczne. Do własności tych zaliczane są tradycyjnie jedność, dobro, prawda i piękno. Choć sam twórca kategorii transcendentaliów, nie zajmował się pięknem,³⁶¹ robili to inni współcześni mu autorzy, najczęściej w komentarzach do dzieł Pseudo-Dionizego.³⁶² Działający nieco później Robert Grosseteste (ok. 1175 – 1254 r.) przypisał Bogu imię Piękno (*Pulchritudo*) i był przekonany, że „jeżeli wszystko podąża jednocześnie do tego, co dobre i tego, co piękne, to to, co dobre, i to, co piękne, są tym samym”.³⁶³ Zaznaczał on jednak, że piękno i dobro różnią się pojęciowo

³⁵⁶ M. Bal Nowak, „Piękny i dobry” – normatywny wzorzec kulturowy?, w: „Estetyka i krytyka”, 7/8 (2/2004-1/2005), s. 39-40

³⁵⁷ Ideę tę dobrze wyraził św. Augustyn pisząc o stworzeniach: „to Ty Panie je stworzyłeś, Ty, który jesteś piękny – bo one też są piękne; Ty, który jesteś dobry – bo one też są dobre; Ty, który jesteś – bo one też są. Lecz nie są tak piękne, nie są tak dobre ani nie w takiej mierze są, jak Ty, ich Stwórca”. Św. Augustyn, *Wyznania*, cyt. za: P. Turzyński, *Piękno w teologii...*, s. 167; zob. W. Kawecki, *Teologia piękna...*, dz. cyt., s. 18

³⁵⁸ P. Turzyński, *Piękno w teologii...*, s. 41; S. Longosz, *Piękno w Biblii oraz w myśli Filona i najstarszych Ojców Kościoła*, w: „Spór o piękno”, red. A. Maryniarczyk, K. Stępień, Z. Pańpuch, Lublin 2013, s. 156

³⁵⁹ K. Klauza, *Teokalia...*, dz. cyt., s. 41

³⁶⁰ P. Turzyński, *Piękno w teologii...*, dz. cyt., s. 166

³⁶¹ Piękno nie zostało zaliczone do transcendentaliów także przez św. Tomasza z Akwinu. Fakt ten sprowokował późniejsze pytanie o to, czy piękno jako transcendentale nie zostało zagubione? Próbę odpowiedzi podejmuje Andrzej Maryniarczyk. A. Maryniarczyk, *Piękno...*, dz. cyt., s. 63-82

³⁶² U. Eco, *Sztuka i piękno...*, dz. cyt., s. 35

³⁶³ Tamże, s. 38

i logicznie. Dobroć Boga przejawia się w stworzeniu i podtrzymywaniu istnienia świata, zaś Jego piękno znajduje wyraz w byciu porządkującą przyczyną stworzenia. Mniej więcej w tym samym czasie nawiązując do kategorii transcendentaliów św. Bonawentura (1217 - 1274 r.) napisał, że byt jest jeden, prawdziwy, dobry i piękny (*unum, verum, bonum, pulchrum*). *Unum* wskazuje na przyczynę sprawczą, *verum* – na przyczynę formalną, *bonum* – celową, zaś *pulchrum* zawiera w sobie wszystkie te przyczyny, dotycząc każdej z nich w sposób ogólny.³⁶⁴ Umieszczając rozważania nad pięknem na gruncie moralności św. Tomasz z Akwinu zauważył, że piękno i dobro w odniesieniu do podmiotu są tym samym, bo opierają się na formie „i z tej racji dobro wychwala się jako piękne”, natomiast pojęciowo są od siebie różne. Dobro stanowi cel, przedmiot ludzkich dążeń, zaś piękno jest przedmiotem poznania, upodobania i zachwyty.³⁶⁵ W podobnym duchu wypowiadał się później Wilhelm z Owernii (ok. 1300 – 1332 r.). W traktacie „De bono et malo” zauważył on, że dobre postępowanie rodzi moralne piękno, sprawiające przyjemność duszy, która je wyczuwa i „uwodzi duszę, skłaniając ją do miłości”.³⁶⁶ Koncepcja ta stanowiła nawiązanie do przedstawionej wcześniej refleksji św. Augustyna.

Piękno, oprócz związku z dobrem, posiada ściśle połączenie z prawdą. Obie te wartości stanowią przedmiot odwiecznych dążeń człowieka. Jan Paweł II napisał, że człowiek „w głębi serca stale tęskni (...) za absolutną prawdą i pragnie w pełni ją poznać, czego wymownym dowodem są niestrudzone poszukiwania, jakie człowiek prowadzi na każdym polu i w każdej dziedzinie”.³⁶⁷ Piękno jest uprzywilejowaną

³⁶⁴ Tamże, s.40

³⁶⁵ „Wprawdzie piękno i dobro spotykane zbieżnie w podmiocie są tym samym rzeczowo, gdyż zasadzają się na tej samej rzeczy, mianowicie na formie - i z tej racji dobro wychwala się jako piękne - jednakowoż są to dwa różne pojęcia. Dobro bowiem właściwie jest przedmiotem władz pożądania; jest przecież tym, czego wszyscy pożądają; tym samym zawiera w sobie całą treść celu; wiadomo bowiem, że pożądanie to jakby jakiś ruch - dążenie ku rzeczy. Natomiast piękno jest przedmiotem władz poznawania; co bowiem uważa się za piękne? To, czego widok wzbudza w nas upodobanie; widać z tego, że piękno polega na należytej proporcji; a wiadomo: zmysły podobają sobie w rzeczach według należytej proporcji ułożonych, bowiem zarówno zmysły jak i każda władza poznawcza, stanowią też pewien jakiś harmonijny układ [wrażeń i pojęć]; ponieważ zaś poznanie polega na asymilacji - upodobaniu*, a podobieństwo to współdziałała w formie, dlatego piękno właściwie i zasadniczo należy do przyczyny formalnej.” Tomasz z Akwinu, *Suma teologiczna*, tłum. P. Bełch, t. I, „O Bogu”, cz. 1, Londyn, 1975, s. 74; zob. A. Aduszkiewicz, *Piękno i miłość...*, dz. cyt., s. 10-12

³⁶⁶ W. Kawecki, *Teologia piękna...*, dz. cyt., s. 18

³⁶⁷ Jan Paweł II, *Veritatis splendor...*, dz. cyt., nr 1, s. 5; Pisząc o wypełnianiu prawa naturalnego papież wspominał również o triadzie prawdy, dobra i piękna: „dążąc do doskonałości we właściwym sobie porządku, musi ona [osoba – E.S.] czynić dobro i unikać zła, troszczyć się o przekazywanie i zachowanie życia, pomnażać i rozwijać bogactwa otaczającego świata, kultywować życie społeczne, poszukiwać prawdy, spełniać dobre czyny, kontemplować piękno.” Tamże, nr 51, s. 48

drogą do poznania tejże prawdy.³⁶⁸ Kontemplując dzieła sztuki człowiek może dojść do poznania Boga i uzyskania odpowiedzi na najgłębsze pytania dotyczące swojej egzystencji. Badająca możliwości wykorzystania piękna do przekazywania ludziom prawdy Anna Brożek zauważyła, że sztuka ma zdolność pomocy człowiekowi w poznaniu tego, czego nie może przekazać nauka. Jej zdaniem dotyczy to sfery wartości etycznych, estetycznych i metafizycznych. Adekwatną do tego zadania władzą poznawczą jest „intuicja aksjologiczna”.³⁶⁹ Działa ona dlatego, że w wytworach artystów zawarte są rozmaite treści afektywne. Emocje zaś stanowią istotny budulec intuicji aksjologicznej. Ładunek emocjonalny dzieł sztuki stanowi środek, przy pomocy którego artysta przekazuje odbiorcy swój obraz świata. Jeśli wizja ta jest prawdziwa, sztuka może dopowiadać człowiekowi to, czego nie może on poznać przy pomocy nauki. Jeśli zaś jest fałszywa, sztuka staje się narzędziem manipulacji.³⁷⁰ Na poziomie nauki związek prawdy i piękna zauważono już w starożytności. Pitagoras i jego następcy byli przekonani, że prawdziwa hipoteza bądź teoria musi cechować się harmonią, czyli być piękną.³⁷¹ W epoce pozytywizmu empirycy zakwestionowali istnienie obiektywnej prawdy, dobra, piękna i innych wartości, ponieważ nie da się ich udowodnić doświadczalnie. Polemikę z tym poglądem podjął m.in. Józef Misiek, który przyjął tezę, że „prawda i piękno są tak blisko spokrewnione, że jeśli jedna z tych wartości istnieje obiektywnie, to druga też”.³⁷² Autor ten udowodnił obiektywne istnienie matematycznej prawdy, a ponieważ

³⁶⁸ Antonio Gaudi uważał, że piękno jest pragnieniem prawdy. W. Kawecki, *W poszukiwaniu Boga*, Kraków 2018, s. 135

³⁶⁹ A. Brożek, *Piękno i prawda. Esej o relacjach między sztuką i nauką*, ebook w archiwum prywatnym autora rozprawy

³⁷⁰ Na możliwość manipulacji poprzez sztukę oraz konieczność prawdziwości wizji świata leżącej u podstaw dzieła sztuki zwraca uwagę także Henryk Kiereś: „(...) należy od siebie odróżnić prawdę artystyczną od prawdziwości w świecie, jaka leży u podstaw artystycznej koncepcji jej wytworów. Wizja rzeczywistości, na tle której rodzi się koncepcja dzieła sztuki, usprawiedliwia tę koncepcję, stanowi rację bytu, zaistnienia określonego wytworu. Pamiętamy, że celem sztuki jako sztuki jest dobro zamierzonego dzieła; wytwór jest prawdziwy artystycznie, jeżeli jest wiernym ucieleśnieniem zamysłu twórczego, zasad sztuki, według których miał powstać. Dzieła wszystkich sztuk służą przekształcaniu świata, oddziałując na nas wywołują realne zmiany w naszej psychice, w poglądach i postawach. Leżące u ich podstaw koncepcje nie powstają w próżni, są one „z tego świata”, bowiem sztuka naśladuje naturę i usuwa z niej braki, to zaś zakłada poznanie racji, dla których określony wytwór ma powstać. Racje te suponują konkretną wizję rzeczywistości, a rzeczywistość ta jest jedna i wspólna dla wszystkich artystów niezależnie od sztuki, jaką uprawiają. Jeżeli wspomniana wizja jest zgodna ze światem, daje to rękojmię, że powstały na jej tle wytwór sztuki będzie służył człowiekowi, że będzie go humanizował bez względu na to, czy jest narzędziem ułatwiającym życie, czy też dziełem sztuki pięknej. Jeżeli jest ona fałszywa, otworzy to możliwość, że dzieło będzie godziło w człowieka, choć będzie sprawne artystycznie i choćby artyście przyświecały najczystsze intencje.” H. Kiereś, *Sztuka a prawda*, w: „Człowiek w kulturze”, 2/1994, s. 65-66

³⁷¹ W. Kawecki, *Teologia piękna...*, dz. cyt., s. 20

³⁷² J. Misiek, *Piękno i prawda*, w: „Estetyka i Krytyka”, 7/8(2/2004-1/2005), s. 15

starożytna wielka teoria piękna jest oparta na matematyce, to można wysnuć wniosek o obiektywnym istnieniu piękna.³⁷³ Współcześnie W. Kawecki zwraca uwagę na fakt, że odpowiedź na pytanie o pierwszeństwo prawdy lub piękna jest skomplikowana. W porządku ontycznym należy zauważyć prymat prawdy nad pięknem – artysta używa języka właściwej dla siebie sztuki aby przekazać odbiorcy określone treści. Piękno jest w tym ujęciu odbłaskiem prawdy. W porządku poznawczym piękno góruje nad prawdą. Osoba kontemplująca dzieło sztuki, zachwycona jego pięknem, kieruje się ku prawdzie zawartej w nim.³⁷⁴

Komentujący fakt napisania przez Jana Pawła II poematu „Tryptyk rzymski” J. Szymik zauważa, że „prawda potrzebuje piękna, by służyć dobru”.³⁷⁵ Autor ten w krótkim artykule przytoczył kilka wypowiedzi ostatnich papieży mówiących o tym, że Kościół potrzebuje sztuki, by lepiej zrozumieć człowieka, któremu ma głosić Ewangelię oraz by przekazać mu treści, których nie można wyrazić za pośrednictwem nauczania. Podsumowując to zestawienie Szymik wysnuwa wniosek, że „dla skuteczności komunikatu - również najświętszego - ważne jest i „co” i „jak” się mówi. Ważna jest tonacja, kształt, forma. Prawda woła o piękno. Naga treść nie istnieje”.³⁷⁶ Spostrzeżenie to jest istotne także dla tematu niniejszej rozprawy. Freski pokrywające wnętrze lubelskiej kaplicy Trójcy Świętej są prawdą odzianą w szatę piękna.

2.1.3. Nieprawdziwe ujęcia piękna

Piękno, jako temat niezwykle bliski człowiekowi, jest stale obecne w publicznej dyskusji. Obecność ta przejawia się na różne sposoby, nie zawsze pozytywne. Władysław Tatarkiewicz napisał, że „ostatecznie pojęcie piękna wydaje się dziś teoretykom zbyt nieokreślone, a artystom sztywne, staroświeckie, patetyczne, obce. I tak wielkość jego trwała ponad dwa tysiące lat; jak na pojęcie ludzkie, a w szczególności europejskie, jest to okres niezwykle długi. Zapewne: w społeczeństwach ludzkich idee pojawiają się, giną, ale też wracają. Jest możliwe, a nawet jak najbardziej prawdopodobne, że idea piękna wróci. Ale dziś jest w upadku.”³⁷⁷ Mimo tej diagnozy, we współczesnej kulturze zauważa się także

³⁷³ Tamże, s. 19

³⁷⁴ W. Kawecki, *Teologia piękna...*, dz. cyt., s. 20

³⁷⁵ J. Szymik, *Piękno i prawda. Papieże ostatniego półwiecza na temat sztuki*, w: „Studia Elbląskie”, 9/2008, s. 86

³⁷⁶ Tamże.

³⁷⁷ W. Tatarkiewicz, *Droga przez estetykę*, Warszawa 1972, s. 100

swoisty głód piękna i tęsknotę za jego nową odsłoną.³⁷⁸ Ludzkie poszukiwania nie są wolne od błędów, dlatego w cywilizacji konsumpcji powstały fałszywe ujęcia piękna. Jak zauważa W. Kawecki, ujęcia te różnią się między sobą, ale mają wspólny punkt wyjścia – fałszywe przekonanie, że „piękno jest w swej istocie przede wszystkim kategorią estetyczną, a nie – jak jest naprawdę – kategorią metafizyczną”.³⁷⁹

Jednym z przejawów błędnego pojmowania piękna jest dążenie do tego, by dzieło sztuki było powszechnie zrozumiałe i podobało się każdemu, co prowadzi do kiczu. Kicz, podobnie jak inne powszechnie używane pojęcia, jest trudny do zdefiniowania. Paweł Beylin napisał, że kicz jest pojęciem „nieokreślonym, wieloznacznym, używanym niemal intuicyjnie, a przy tym wartościującym, wyrażającym nasz stosunek do określonych utworów artystycznych”.³⁸⁰ Za Marią Poprzęcką należy dodać, że zawsze chodzi tu o wartościowanie negatywne.³⁸¹ Kicz jest zazwyczaj postrzegany w opozycji do sztuki i traktowany jako „antyszuka”. Podczas gdy sztuka – zdaniem Jana Pawła II - „jest swoistą drogą dostępu do głębszej rzeczywistości człowieka i świata”³⁸², kicz banalizuje przedstawiane treści, bo ma zapewnić odbiorcy jedynie wrażenia estetyczne. Zasady, które spełniają przejawy kiczu wymienił i opisał Abraham Moles.³⁸³ Jego zdaniem są to: niedostosowanie (jest ono pewnym odchyleniem przedmiotu w stosunku do funkcji, którą powinien pełnić), kumulacja (nagromadzenie i połączenie w całość różnych, nie zawsze pasujących do siebie elementów), synestezja (kicz próbuje zaangażować w swój odbiór jak najwięcej zmysłów na raz lub w zbliżonym czasie), przeciętność („przedmioty kicz łączy przeciętność, która stapia je w zespół perwersji estetycznych, funkcjonalnych, politycznych czy religijnych. Przeciętność przejawia się zarówno w braku umiaru, jak i zachowaniu miary. Leży ona u podstaw heterogeniczności kiczu, ułatwiając odbiorcom akt przyswojenia go (...).”³⁸⁴). Kicz bywa nazywany „sztuką spełnionych oczekiwań” bądź „sztuką szczęścia”, ponieważ próbuje on odpowiedzieć na ludzkie

³⁷⁸ B. Pociąg, *O niezbędności...*, dz. cyt., s. 169

³⁷⁹ W. Kawecki, *Teologia piękna...*, dz. cyt., s. 24

³⁸⁰ P. Beylin, *Autentyczność i kicze. Artykuły i felietony*, Warszawa 1975, s. 179

³⁸¹ „(...) przy całej nieokreśloności pojęcia kiczu, jedno wydaje się pewne: kicz nie występuje nigdy w charakterze określenia estetycznie pozytywnego, niezależnie od tego, jakie utwory tym mianem obejmuje. Jest to więc określenie wartościujące i wartościujące negatywnie.” M. Poprzęcka, *O złej sztuce*, Warszawa 1998, s. 209

³⁸² Jan Paweł II, *List do artystów*, w: „Jan Paweł II do artystów. Artyści do Jana Pawła II”, red. B. Drożdż-Żytyńska, M. Goławska, P. Kawałko, A. Oleszczuk, Lublin 2006, nr 6, s. 40

³⁸³ A. Moles, *Kicz czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, tłum. A. Szczepańska, E. Wende, Warszawa 1978, s. 76 nn

³⁸⁴ Tamże, s. 80

marzenia o dobrym, pięknym (właściwie: ładnym) świecie. Robi to upiększając, koloryzując i wygładzając rzeczywistość.³⁸⁵

Innym nieprawdziwym ujęciem piękna jest zredukowanie go jedynie do jego wymiaru zewnętrznego. Zjawisko to jest typowe dla cywilizacji konsumpcji, która chętnie umieszcza galerie sztuki w „galeriach” handlowych. Piękno zostało tu związane z kategorią prestiżu. Lesław Hostyński zauważa, że „w konsumpcji rzeczy, które chcemy wyłącznie mieć, ich wartość użytkowa staje się nieistotna, bądź są jej wręcz pozbawione. W tej sytuacji chodzi bowiem nie tyle o używanie rzeczy, lecz posiadanie, oglądanie i podziwianie przedmiotów kosztownych”.³⁸⁶ Wyznacznikiem piękna przedmiotu została jego cena. Ujęte w ten sposób piękno prowadzi do instrumentalnego traktowania sztuki – ma ona służyć osiągnięciu korzyści materialnych.³⁸⁷

Kolejnym fałszywym ujęciem piękna jest adorowanie go dla niego samego, w oderwaniu od wartości, do których prowadzi. Tak pojmowane piękno nie tylko skupia na sobie całą uwagę odbiorcy, ale także zamyka go w sobie samym.³⁸⁸ Zjawisko to jest właściwe dla ponowoczesnej estetyzacji rzeczywistości, polegającej na obecności sztuki (głównie popularnej) i piękna (w spłyconym znaczeniu estetycznym) praktycznie we wszystkich obszarach codzienności.³⁸⁹ Człowiek jest postrzegany jako *homo aestheticus*, określający swój podmiotowość w oparciu o ponowoczesne – estetyczne – reguły obyczajowe. Jak pisze Grażyna Lubowicka, „procesy estetyzacji wraz z dominacją obrazów i dowartościowaniem zmysłowej władzy poznania oraz doświadczenia zmysłowego jako sposobu przeżywania świata prowadzą do prymatu wartości estetycznych, chociaż w spłaszczonym i powierzchownym wymiarze przyjemności, rozrywki, radości, których powinna dostarczać sztuka”.³⁹⁰ W tak pojmowanym świecie najważniejszą ideologię stanowi hedonizm (przyjemności mają

³⁸⁵ D. Jaszewska, *Kilka uwag o kiczu religijnym w dobie jego postmodernistycznej rehabilitacji*, w: „Kultura wizualna – teologia wizualna”, red. W. Kawecki, J. S. Wojciechowski, D. Żukowska-Gardzińska, Warszawa 2011, s. 293

³⁸⁶ L. Hostyński, *Piękno w świecie konsumpcji*, w: „Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce”, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2007, s. 257

³⁸⁷ W. Kawecki, *Teologia piękna...*, dz. cyt., s. 25

³⁸⁸ J. Szymik, *Theologia benedicta*, t. 1., Katowice 2010, s. 114; Tenże, *Strzała piękna – rana miłości. J. Ratzingera/Benedykta XVI estetyka teologiczna*, w: „Wierzyć i widzieć”, dz. cyt., s. 317; M. Ramage, *Papieża Benedykta XVI teologia piękna a Nowa Ewangelizacja*, tłum. M. Baron, w: „Roczniki Teologiczne”, t. LXIII, 12/2015, s. 186

³⁸⁹ Zob. A. Jęczeń, *Estetyzacja w kulturze współczesnej jako poszukiwanie sensu*, w: „Kultura – Media - Teologia”, 8/2012, s. 10

³⁹⁰ G. Lubowiecka, *Estetyka zamiast etyki w społeczeństwie ponowoczesnym*, w: „Estetyka, sztuka, media. Przestrzenie i konteksty pedagogiczne”, red. M. Jabłońska, Wrocław 2008, s. 31

za zadanie potęgować chęć do życia oraz ubogacać je estetycznie).³⁹¹ Dążący do przyjemności człowiek sam definiuje zasady swojego postępowania. Etyka estetyki, którą się kieruje, zakłada afirmację własnej osoby i budowanie nowego, oryginalnego stylu życia.³⁹² Witold Kawecki zauważa w tym niebezpieczeństwo moralnego sytuacjonizmu, traktującego własną ocenę jako jedyną sankcję.³⁹³

Kolejne fałszywe ujęcie piękna polega na traktowaniu go jako zjawiska mody. Piękno staje się ono wówczas przedmiotem powszechnej dyskusji, ponieważ rozprawianie o nim należy do kanonu estetycznych zachowań. Brak zrozumienia istoty piękna nie stanowi przeszkody do tego, by np. organizować wernisaże z licznym udziałem pracowników mediów. Wydarzenia takie integrują ludzi skupionych wokół „konsumpcji” piękna, zaspokajających potrzebę prestiżu, estetycznie kreujących swoje życie.³⁹⁴ Nieprawdziwym ujęciem piękna jest także nieustanna podejrzliwość wobec niego. Postawa ta bierze początek z dwuznaczności pojęcia piękna, oznaczającego zarówno to, co może podobać się zmysłom, jak i to, co jest związane z nadrzędnym wobec estetyki światem wartości. Paul Evdokimov zauważa, że „o ile prawda zawsze jest piękna, o tyle piękno nie zawsze jest prawdziwe”.³⁹⁵ Jeśli więc pod przykrywką piękna może ukrywać się coś złego, to podejrzliwość wobec pociągających urodą osób i rzeczy staje się uzasadniona.³⁹⁶ Na przestrzeni dziejów, szczególnie w obrębie tradycji judaistycznej oraz chrześcijańskiej, ceniono piękno duchowe, piękno Stwórcy i Jego stworzeń, a jednocześnie obawiano się zwodniczego uroku zmysłowego piękna. W Starym Testamencie piękno jest atrybutem Boga towarzyszącym Jego majestatowi (Ps 96, 6). Zmysł piękna stanowi dar udzielony przez Boga ludziom, którzy mieli wytworzyć szaty arcykapłańskie dla Aarona (Wj 28, 3). Księgi Starego Testamentu pięknymi nazywają słowa wypowiedane na chwałę Boga oraz niektóre przedmioty, zwłaszcza odnoszące się do kultu.³⁹⁷ Z drugiej strony w Księdze Przysłów czytamy, że „kłamliwy wdzięk i marne jest piękno: chwalić należy niewiastę, co boi się Pana.” (Prz 31, 30).³⁹⁸ Zdanie to ukazuje pewną

³⁹¹ J. Hudzik, *Estetyka egzystencji. Szkice z pogranicza ponowoczesnej etyki i estetyki*, Lublin 1998, s. 98

³⁹² Por. B. Wieczorek, *Życie estetyczne – jedynym ideałem estetycznym?*, w: „Kultura – Media – Teologia”, 8/2012, s. 72

³⁹³ W. Kawecki, *Teologia piękna...*, dz. cyt., s. 27

³⁹⁴ Tamże, s. 24

³⁹⁵ P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 38

³⁹⁶ Zob. M. Ramage, *Papieża Benedykta XVI...*, dz. cyt., s. 186

³⁹⁷ K. Klauza, *Teokalia...*, dz. cyt., s. 39-40

³⁹⁸ Wszystkie cytaty z Pisma Świętego pochodzą z piątego wydania Biblii Tysiąclecia, Poznań 2000.

podejrzliwość i nieufność Izraelitów w stosunku do ziemskiego piękna.³⁹⁹ Według proroków Ezechiela (Ez 16, 25) i Daniela (Dn 13, 56) jest ono równoznaczne z trwaniem w grzechu. Nieufność względem piękna była wyraźnie widoczna w chrześcijaństwie w epoce średniowiecza. Pomimo charakterystycznej dla tej epoki dużej wrażliwości estetycznej obawiano się, by ziemski powab nie odciągnął ludzi od spraw duchowych. W XII w. toczyła się polemika między zakonami cystersów i kartuzów. Spór dotyczył używania ozdób w kościołach.⁴⁰⁰ Kartuzów obowiązywał zakaz posiadania witraży, kobierców, obrazów, rzeźb, przedmiotów z jedwabiu, srebra i złota.⁴⁰¹ Św. Bernard z Clairvaux uważał, że materialne piękno nie tylko nie jest drogą do umiłowania piękna duchowego, ale też stanowi źródło rozproszeń, przeszkadzając mnichom w rozmyślaniu o Bogu i Jego nauce.⁴⁰² Jego myśl rozwinął Armand-Jean de Rancé, opat cysterski i założyciel trapistów. Uważał on, że afirmowany przez Sobór Trydencki kult obrazów można traktować jako rodzaj programu duszpasterskiego dobrego dla większości wiernych, ale szkodliwego dla tych, którzy osiągnęli „całkowite nawrócenie umysłu i serca”.⁴⁰³ W. Kawecki diagnozując współczesną kulturę zauważa, że obecnie „przychodzi na nowo era głębokiej wrażliwości na piękno człowieczeństwa niezmacone żadnym historycznym nawiasem”⁴⁰⁴.

Ostatnim fałszywym ujęciem piękna jest zredukowanie go do czystej sztuki potraktowanej jako środek przekazu określonych treści. Instrumentalne traktowanie sztuki to zjawisko charakterystyczne dla systemów totalitarnych. Jeden z przykładów takiego wykorzystania piękna to socrealizm, który był „jeszcze jedną wykładnią marksizmu, spisem reguł, które podpowiadały nie tylko, jak tworzyć, ale przede wszystkim – jak żyć”.⁴⁰⁵ Sztuka może być także – niestety – potraktowana w podobny sposób przez przedstawicieli Kościoła. Jest ona wówczas zredukowana do roli

³⁹⁹ Na temat negatywnego stosunku Izraelitów do piękna pisze K. Najder-Stefaniak, *Wartości piękna*, w: „Sztuka i Filozofia”, 3/1990, s. 112 nn

⁴⁰⁰ Powstałe w czasie tej dyskusji traktaty zostały opublikowane w książce *Polemika kluniacko-cysterska z XII wieku*, tłum. E. Buszewicz, red. M. Gronowski, Kraków 2010

⁴⁰¹ U. Eco, *Sztuka i piękno...*, dz. cyt., s. 15

⁴⁰² P. Krasny, *Źródło rozproszeń dla przywiązanych do marności świata. Rozważania św. Bernarda z Clairvaux o sztuce sakralnej w interpretacji Armanda Rancégo*, w: „Modus. Prace z historii sztuki”, XIV/2012, s. 126

⁴⁰³ Tamże, s. 127

⁴⁰⁴ W. Kawecki, *Teologia piękna...*, dz. cyt., s. 26

⁴⁰⁵ M. Zawodniak, *Socrealizm - synchronia, diachronia i komparatystyka*, w: „Pamiętnik Literacki. Czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej”, 102/1 (2011), s. 239

dekoracji powstałej w służbie ewangelizacji.⁴⁰⁶ Odpowiadając na wyzwania ze strony kiczu Magisterium Kościoła przyznaje sztuce należną autonomię.⁴⁰⁷ Św. Jan Paweł II podkreślał, że „Kościół potrzebuje sztuki nie tyle po to, żeby zlecać jej zadania i w ten sposób zapewnić sobie jej służbę, ale przede wszystkim po to, aby osiągnąć głębsze poznanie *conditio humana*, wspaniałości i nędzy człowieka. Kościół potrzebuje sztuki, aby lepiej widzieć, co kryje się w człowieku: w tym człowieku, któremu ma głosić Ewangelię”.⁴⁰⁸ Sztuka może także inspirować modlitwę oraz ukazywać rzeczywistość nieba. Zadania te są właściwe dla każdego rodzaju sztuki sakralnej, ale w sposób szczególny dotyczą ikony, która „wynika z modlitwy i do modlitwy prowadzi; uwalnia od zamknięcia zmysłów, które dostrzegają jedynie zewnętrżność, materialną powierzchnię, a nie zauważają przezroczystości ducha (...)”.⁴⁰⁹ Tak rozumiana sztuka jest czymś o wiele większym niż prosty środek przekazu chrześcijańskiej doktryny.

2.2. Koncepcja i metody teologii piękna

Zdaniem św. Tomasza z Akwinu przedmiotem, a właściwie podmiotem sprawczym (*subiectum*) teologii jest sam Bóg.⁴¹⁰ Do kręgu zainteresowań teologów należy także rzeczywistość stworzona poddawana refleksji w odniesieniu do swojego Stwórcy: „Jeśli zaś idzie o naukę świętą, to wszystko, o czym rozprawia, ujmuje pod kątem Boga: albo więc rozprawia o samym Bogu, albo o tym, co zależy od Boga jako od swojego początku i celu”.⁴¹¹ W przedstawionym rozumieniu wiedzy o Bogu mieści się między innymi teologia piękna. Skupia się ona wokół estetycznej kategorii piękna, które od Boga pochodzi i do Boga prowadzi.⁴¹² Jak zauważa Andrzej Draguła, teologia piękna stanowi teologię przedmiotu, czyli form i treści religijnych.⁴¹³ Badając dzieła sztuki teologia piękna próbuje odczytać w nich treści wynikające z Objawienia.

⁴⁰⁶ W. Kawecki, *Teologia piękna...*, dz. cyt., s. 25

⁴⁰⁷ *Konstytucja duszpasterska o Kościele...*, dz. cyt., s. 587

⁴⁰⁸ Jan Paweł II, *Natura i sztuka drogami do tajemnicy Boga* [Spotkanie z przedstawicielami świata nauki i sztuki – Wiedeń, 12 września 1983], w: Jan Paweł II, „Wiara i kultura. Dokumenty, przemówienia, homilie”, red. M. Radwan, S. Wylężek, T. Gorzkula, Rzym-Lublin 1988, s. 209

⁴⁰⁹ J. Ratzinger, *Duch liturgii*, tłum. E. Pieciul, Poznań 2002, s. 110-111

⁴¹⁰ „Podmiotem wiedzy jest to, o czym ona mówi czy rozprawia. Otóż nauka święta mówi o Bogu; zwie się zatem teologią - jakby: mową, czy rozmową o Bogu. A więc Bóg jest jej podmiotem.” Tomasz z Akwinu, *Suma teologiczna*, dz. cyt., s. 37

⁴¹¹ Tamże, s. 38

⁴¹² Mówi się tu o poznaniu Boga nazywanym zwanym „*via pulchritudinis*” – drogą piękną. W. Kawecki, *Teologia piękna...*, dz. cyt., s. 12

⁴¹³ A. Draguła, *Teologia...*, dz. cyt., s.20

Teologia ta zajmuje się także przekazywaniem prawd wiary używając języka sztuki, czego najdoskonalszym przykładem na gruncie wizualności jest ikona.

Teologia piękna korzysta ze współczesnego poszukiwania przez teologów nowych źródeł argumentacji i poznania teologicznego. Wywodząca się od Melchiora Cano klasyfikacja „miejsc teologicznych” (*loci theologici*)⁴¹⁴ została poszerzona o źródła związane ze sztuką.⁴¹⁵ Uważa się, że przestrzeniami odkrywania prawd o Stwórcy i Jego działaniu w świecie mogą być m.in. wytwory kultury, także tej zlaicyzowanej. Dzieła kultury to przestrzeń, gdzie, jak pisze W. Kawecki, „okazuje się pełniej natura człowieka i otwierają się nowe drogi do prawdy; słychać w nich głosy współczesności, poprzez które przemawia Duch Święty humanizując różnorakie formy kultury”.⁴¹⁶ Teologia piękna zajmuje się odczytywaniem wspomnianych głosów Ducha w dziełach sztuki. Stanowi ona dialog wiary i sztuki prowadzący do odkrywania, jak piękny jest Bóg. Na gruncie teologii piękna mogą znaleźć zastosowanie metody wypracowane przez współczesnych teologów takie jak metoda antropologiczna Karla Rahnera czy estetyka teologiczna Hansa Ursa von Balthasara. Do odczytywania teologicznych treści zawartych w dziełach sztuki może być także pomocna hermeneutyka teologiczna, metoda kwadratury wypracowana przez Paula Evdokimova oraz metoda ikonograficzno-ikonologiczna Erwina Panofsky’ego. Wymienione metody zostaną krótko scharakteryzowane w dalszej części pracy.

Piękno bywa obecne we wszelkich wytworach kultury, choć wydaje się, że najczęściej jest ono kojarzone z obszarem sztuk wizualnych. Powiązanie to może być powodowane m.in. faktem, że współczesna kultura jest szczególnie mocno zwrócona ku obrazom. W XX w. nastąpiło zjawisko określone jako „zwrot piktorialny” (*pictorial turn*) – tendencja uwypuklająca znaczenie widzenia we współczesnej humanistyce.⁴¹⁷ Wizualność jest podstawowym kodem komunikacyjnym współczesnej kultury i tak, jak do niedawna substytutem myśli było słowo, to teraz jest nim obraz.⁴¹⁸ Zjawisko to, a wraz z nim rozwijający się obszar *Visual Culture Studies*⁴¹⁹ domaga się

⁴¹⁴ Polskie tłumaczenie fragmentu dzieła Melchiora Cano *De locis theologicis*, zawierającego klasyfikację tychże miejsc, znajduje się w: T. Dzidek, *Mistrzowie teologii. Prezentacja – antologia tekstów – dyskusja*, Kraków 1998, s. 397-381

⁴¹⁵ Zagadnienie to omawia szerzej W. Kawecki, *Czym jest locus...*, dz. cyt., s. 41 nn

⁴¹⁶ W. Kawecki, *Teologia piękna...*, dz. cyt., s. 119

⁴¹⁷ W. Kawecki, *Od kultury wizualnej do teologii wizualnej*, w: „Kultura Media Teologia”, 1/2010, s. 25-26

⁴¹⁸ Tenże, *Zobaczyć wiarę. Studium obrazu postrzeganego jako komunikacja wiary z perspektywy teologii kultury i teologii mediów*, Kraków 2013, s. 17

⁴¹⁹ Obszar badań nad kulturą wizualną obejmujący różne aspekty widzenia oraz obrazowania. Więcej na ten temat pisze N. Mojżyn, *Świat ikony...*, dz. cyt., s. 13

poprowadzenia adekwatnej refleksji teologicznej. Zdaniem W. Kaweckiego „wyjście teologii w stronę problematyki wizualnego świata późnej nowoczesności, w stronę fenomenu współczesnych nowych mediów, światów wirtualnych, przeczy powszechnemu mniemaniu o niedostępności i nieprzystawalności teologii do codziennego życia i kultury codzienności, pokazuje żywotne zainteresowanie teologii kulturą, w jakiej żyje współczesny człowiek, oraz adekwatność narzędzi teoretycznych i metodologicznych teologii dla analizy kultury”.⁴²⁰ Realizacją wymienionych postulatów zajmuje się teologia wizualna.⁴²¹ Podejmując refleksję nad miejscem refleksji ikonologicznej we współczesnej teologii A. Draguła zauważył, że mimo wypracowania teologii obrazu na ostatnim soborze niepodzielonego Kościoła (Nicejski II, 787 r.), faktycznie została ona przyjęta tylko na Wschodzie. Zachód natomiast przypisał obrazowi funkcję dekoracyjną, rememoratywną, kultyczną i dewocyjną, odmawiając mu zarazem funkcji epifanijnej.⁴²² Postawa ta prowadzi do cyklicznego odradzania się tendencji ikonoklastycznych. Jako remedium na to zjawisko kard. Joseph Ratzinger proponuje dokonanie w Kościele katolickim rzeczywistej recepcji soboru Nicejskiego II ukazującego obraz jako istotne miejsce teologiczne.⁴²³ Nie chodzi przy tym o przyjmowanie wszystkich wypracowanych przez prawosławie norm dotyczących kanonu świętych wizerunków, choć autor zauważa, że w sztuce sakralnej nie może być miejsca na całkowitą dowolność. Naprzeciw intuicjom Ratzingera zdają się wychodzić tendencje oddolne, do których należy rosnące zainteresowanie ikoną wśród katolików, a nawet protestantów.⁴²⁴ Ludzkie pragnienie piękna prowadzi do ponownego odkrycia ikony – na przełomie XIX i XX w. dokonało się ono w Rosji,⁴²⁵ a współcześnie także w Polsce rozwija się wiele szkół ikonograficznych.⁴²⁶ Są one odpowiedzią na coraz większe

⁴²⁰ W. Kawecki, *Wizualność kultury i teologii*, w: „Kultura wizualna – teologia wizualna”, dz. cyt., s. 24

⁴²¹ Dyscyplina ta wciąż się rozwija i choć pozostaje niejako w cieniu „teologii słowa”, to jednak jej istnienie jest uzasadnione zarówno tradycją Kościoła, jak i jego sytuacją współczesną. Interesującej charakterystyki teologii wizualnej dokonał Andrzej Draguła. Zob. A. Draguła, *Czy istnieje teologia wizualna?*, w: „Kultura wizualna – teologia wizualna”, dz. cyt., s. 153-172

⁴²² Tamże, s. 172

⁴²³ J. Ratzinger, *Duch liturgii*, dz. cyt., s. 121

⁴²⁴ I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 8

⁴²⁵ Ponownemu odkryciu bogatej tradycji rosyjskiej ikony została poświęcona książka Iriny Jazykowej. I. Jazykowa, *Oto czynię wszystko nowe. Ikona w XX w.*, tłum. H. Paprocki, Warszawa 2011; O odkrywaniu tej tradycji na gruncie sztuki i teologii, także zachodniej, pisze Janusz Królikowski. Zob. J. Królikowski, *Nieme słowo...*, dz. cyt., s. 111-114

⁴²⁶ Niektóre z nich zostały scharakteryzowane przez Janinę Różycką-Klejnowską i Dariusza Klejnowskiego-Różyckiego. J. Różycka-Klejnowska, D. Klejnowski-Różycki, *Studium ikony*, Zabrze 2011, s. 111-113

zapotrzebowanie na święte wizerunki. Być może jest to rodzaj mody,⁴²⁷ gdzie posiadanie w mieszkaniu choćby jednej ikony jest w dobrym tonie, ale skala zjawiska i fakt, że ono nie ustaje, wydają się wskazywać, że chodzi o coś więcej – ikona jest znakiem obecności Tego, który jest samym Pięknem i nawet nieprzygotowany odbiorca potrafi to uchwycić. Kaplica Trójcy Świętej na zamku w Lublinie należy do miejsc, w których można doświadczyć zachwyty nad pięknem pociągającym człowieka ku Bogu. Synod biskupów poświęcony Nowej Ewangelizacji przypomniał, że pierwotną rolą piękna jest pomoc człowiekowi w poznaniu tajemnicy Boga, zaś relacja między wiarą i pięknem „jest postrzegana jako istotne źródło służące świadectwu wiary i rozwojowi wiedzy, która byłaby rzeczywiście „integralną” służbą całości bytu człowieka”.⁴²⁸

2.2.1. Teodycealny paradygmat teologii piękna

Piękno od zarania dziejów było kojarzone z Bogiem⁴²⁹, a prawdziwy rozwój tej myśli nastąpił w tradycji chrześcijańskiej. Ojcowie Kościoła wskazywali, że źródłem piękna jest sam Bóg. Autorem pierwszej obszernej refleksji na temat chrześcijańskiego rozumienia piękna był Atenagoras z Aten (133 - 190 r.). W swojej „Prośbie za chrześcijanami” apologeta ukazał, że piękno zostało stworzone przez Boga. Atenagoras pisał, że Bóg „swym pięknem wypełnia niebo i ziemię”⁴³⁰ oraz że Jego samego „otacza światłość, piękno, duch i niewysłowna moc”.⁴³¹ Ponadto apologeta wskazywał, że piękno świata jest zachętą do oddawania czci jego Stwórcy podobnie jak wspaniałość cesarskiego pałacu ma pobudzać poddanych do wyrażania szacunku względem władcy. Myśl ta często będzie się pojawiać w literaturze chrześcijańskiej.

⁴²⁷ Por. D. Klejnowski-Różycki, *Sakralna sztuka liturgiczna w nauczaniu Kościoła*, w: „Roczniki Teologiczne”, t. LXV, z. 12, 2018, s. 81

⁴²⁸ Synod Biskupów XIII Zwyczajne Zgromadzenie Ogólne, *Nowa Ewangelizacja...*, dz. cyt., nr 157, s. 68-69

⁴²⁹ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu...*, dz. cyt., s. 150; U. Eco, *Historia piękna*, dz. cyt., s. 102

⁴³⁰ Atenagoras z Aten, *Legatio pro christianis*, w: „Patrologiae Cursus Completus. Series Graeca”, t. 6, red. J. Migne, Paryż 1857, s. 900; zacytowano polski przekład Stanisława Longosza: Zob. S. Longosz, *Piękno w Biblii...*, dz. cyt., s. 176

⁴³¹ Tamże, s. 908; zacytowano tenże polski przekład (również s. 176)

Św. Justyn Męczennik (ok. 100 – między 163 a 167 r.) jako pierwszy wprost nazwał Boga „jedynym pięknem i dobrem”.⁴³² Natomiast o Bogu jako przyczynie wszelkiego piękna pisał św. Klemens Aleksandryjski (ok. 150 – 212 r.).⁴³³ Autor ten zwrócił uwagę, że najdoskonalszym pięknem jest to duchowe, istniejące „wtedy, gdy dusza jest ozdobiona przez Ducha Świętego i natchniona jego blaskiem, sprawiedliwością, rozsądkiem, męstwem, umiarkowaniem, umiłowaniem dobra i wstydlivością, od której nic nie ma powabniejszej barwy”.⁴³⁴ Św. Cyryl Aleksandryjski (ok. 378 - 444 r.) także podjął myśl, że źródłem piękna jest trzecia Osoba Boska. Duch Święty jest zdaniem św. Cyryla „Duchem Piękną i formą form”⁴³⁵. To On sprawia, że człowiek może uczestniczyć w pięknie natury Boga. Współczesny mu św. Augustyn (354 - 430 r.) nazywał Chrystusa „najpiękniejszym z synów ludzkich” (Ps 45,3). Ojcowie Kościoła często zastanawiali się nad tym, czy Jezus z Nazaretu cechował się fizycznym pięknem. W dyskusjach teologicznych przeciwstawiano sobie dwa biblijne wersety: „nie miał On wdzięku ani też blasku, aby na Niego popatrzeć” (Iz 53, 2) oraz wspomniany wyżej fragment Psalmu 45 („Tyś najpiękniejszy z synów ludzkich, wdzięk rozlał się na twoich wargach”). Św. Augustyn wychodząc z założenia, że wszystkie księgi Biblii powstały pod natchnieniem jednego Ducha usiłuje pogodzić te dwa – jak się wydaje - przeciwstawne wersety. W komentarzu do Psalmu 45 ten biskup Hippony napisał, że we wszystkich tajemnicach życia Wcielonego Słowa objawia się Jego piękno, zaś słowa mówiące o „wdzięku rozlanym na ustach” najpiękniejszego z synów ludzkich wskazują, że jego piękno ma charakter duchowy.⁴³⁶ Do pogodzenia przywołanych wersetów z Psalmu 45 i z Księgi Izajasza służy św. Augustynowi także rozróżnienie na obecne w Chrystusie *forma Dei* i *forma servi*.⁴³⁷ Wcielone Słowo objawia te formy na górze Tabor oraz na Golgocie, gdzie w pełni ludzkiego losu przybrało postać cierpiącego i umierającego sługi. Bóg ogołocił samego siebie z piękna, by przywrócić człowiekowi piękno utracone przez grzech. Jednak nawet w momencie przyjęcia brzydoty cierpienia Chrystus cały czas posiadał piękno *in forma Dei*. Ponadto Ojcowie

⁴³² Justyn Męczennik, *Dialogus cum Tryphone Judaeo*, w: „Patrologiae Cursus Completus. Series Graeca”, t. 6, red. J. Migne, Paryż 1857, s. 484; zacytowano polski przekład Stanisława Longosza: S. Longosz, *Piękno w Biblii...*, dz. cyt., s. 178

⁴³³ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sztuki...*, dz. cyt., s. 150

⁴³⁴ Klemens Aleksandryjski, *Pedagogus*, cyt. za: K. Najder-Stefaniak, *Wartość piękna*, dz. cyt., s. 13

⁴³⁵ P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 18; zob. W. Kawecki, *Teologia piękna...*, dz. cyt., s. 55-56

⁴³⁶ P. Turzyński, *Piękno w teologii...*, dz. cyt., s. 361-362; por. R. Kimsza, *I wszystko...*, dz. cyt., s. 107

⁴³⁷ Tamże, s. 363 nn

Kościoła „podkreślali (...), że piękno prawdy zawiera w sobie także cierpienie, nie tylko światło, ale także ciemności, w tym ciemności śmierci. Ostatecznie piękno prawdy może być odnalezione jedynie w akceptacji cierpienia, a nie w ignorowaniu jego istnienia”.⁴³⁸

Działający w VI w. Pseudo-Dionizy Areopagita rozwijał myśl św. Justyna Męczennika, wymieniającego Piękno pośród imion Boga.⁴³⁹ W średniowieczu Alkuin (Albinus Flaccus – ok. 730 – 804 r.), nazwał Boga „wieczystym pięknem”, zaś dominikanin Ulryk ze Strasburga (1225 – 1277 r.) dopowiedział, że „Bóg jest nie tylko doskonale piękny i jest najwyższym stopniem piękna, ale jest też przyczyną sprawczą, wzorcową i celową wszelkiego stworzonego piękna”.⁴⁴⁰ Rozważania o Bogu nie były dominującym ilościowo elementem średniowiecznej refleksji estetycznej, ale ich waga była na tyle istotna, że zdaniem W. Tatarkiewicza wyróżniały one ówczesną teorię piękna.⁴⁴¹ W refleksji teologicznej piękno było kojarzone z drugą Osobą Boską. Św. Tomasz z Akwinu stosując własną definicję piękna wykazał, że stanowi ono atrybut Syna Bożego: „ze względu na pierwsze [pełnia czyli doskonałość – E.S.] jest więc podobne do Syna, o ile Syn ma w sobie prawdziwie doskonale naturę Ojca (...). Ze względu na drugie [proporcja, harmonia – E.S.], o ile Syn jest wyraźnym wyobrażeniem Ojca. Stąd widzimy, że wyobrażenie nazywamy pięknem, jeśli przedstawia doskonale rzecz, nawet brzydką (...). Jeśli idzie natomiast o trzecie [blask – E.S.] odpowiada Synowi, o ile jest Słowem, które jest światłem i blaskiem intelektu – jak mówi Damascenczyk”.⁴⁴² Upatrywanie piękna Boga w akcie Jego kenozy, obecne w refleksji św. Augustyna, jest widoczne także we współczesnej teologii. Hans Urs von Balthasar uważał, że Chrystus jest „widzialnym znakiem niewidzialnej chwały Boga”,⁴⁴³ w sposób szczególny ujawniającej się w tajemnicy krzyża.⁴⁴⁴ Również K. Klauza zauważa, że „Boska realizacja piękna wiąże się z tajemnicą Jego osobowej kenozy”.⁴⁴⁵ Ludzka postać Syna Bożego sprawiła, że idealne duchowe piękno Boga stało się widzialne. Dzięki temu człowiek może naśladować Jego

⁴³⁸ Tamże, s. 360

⁴³⁹ Pseudo-Dionizy Areopagita, *O imionach Bożych*, tłum. E. Bułhak, Lublin 1995, s. 29-30

⁴⁴⁰ Ulryk ze Strasburga, *O pięknie*, cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu...*, dz. cyt., s. 150

⁴⁴¹ Tamże.

⁴⁴² Tomasz z Akwinu, *Suma teologiczna*, cyt. za: A. Aduszkiewicz, *Piękno i miłość...*, dz. cyt., s. 14;

Tomasz z Akwinu powołuje się na Jana z Damaszku *Expositio Fidei Orthodoxae* 4, 13. Zob. J. Damascenński, *Wykład wiary prawdziwej*, tłum. B. Wojkowski, Warszawa 1969, s. 59

⁴⁴³ I. Bokwa, *Kilka uwag...*, dz. cyt., s. 52

⁴⁴⁴ H. U. von Balthasar, *Chwała. Estetyka teologiczna. I. Kontemplacja postaci*, tłum. E. Marszał, J. Zakrzewski, Kraków 2008, s. 587

⁴⁴⁵ K. Klauza, *Teokalia...*, dz. cyt., s. 50

„doskonałość, harmonię, świętość i pokój”,⁴⁴⁶ co stanowi najważniejsze zadanie ochrzczonych. Z tego powodu w tradycji prawosławnej niektórych świętych nazywa się „bardzo podobnymi”.⁴⁴⁷ Piękno Boga w ujęciu filozoficznym i teologicznym jest postrzegane jako tożsame z jednością, dobrem i prawdą Boga oraz jako efekt Jego trójosobowości.⁴⁴⁸ Ojciec jest widziany jako fundament piękna absolutnego, którego objawienie stanowi Syn, zaś Duch Święty prowadzi ludzi do zrozumienia piękna.⁴⁴⁹ Chodzi zatem o piękno Boskich Hipostaz w istnieniu i działaniu właściwym każdej z Nich.⁴⁵⁰ Jest ono źródłem piękna stworzeń, ujawniającego bogactwo aspektowe i bytowe Boskiego piękna.

Przejawem piękna Boga jest światło. Wyobrażenie Boga jako „światlistego potoku, który opływa cały wszechświat”⁴⁵¹ było obecne już w filozofii neoplatońskiej.⁴⁵² Ukazywanie, że Bóg jest światłem „prawdziwym, wewnętrznym, trwałym, niezmiennym i słodkim” zajmuje wiele miejsca w „Wyznaniach” św. Augustyna.⁴⁵³ Idea neoplatońskiego „światlistego potoku” została podjęta przez Pseudo-Dionizego Areopagite, ukazującego Boga jako „światło”, „ogień” i „światliste źródło”.⁴⁵⁴ Wyobrażenie to ma solidne podstawy biblijne.⁴⁵⁵ „Światłością ze Światłości” został w nauczaniu Kościoła nazwany Syn Boży, zaś w teologii patrystycznej źródło światła upatrywano w Duchu Świętym.⁴⁵⁶ W XIII w. św. Bonawentura niejako wychodząc do artykułu wyznania wiary „Światłość ze Światłości” zaproponował aby rozumieć piękno Boga nie jako harmonię, ale jako światło. Wszelkie przejawy ziemskiego piękna są wg Doktora Serafickiego „pochodną światła Taboru jako atrybutu istnienia źródła piękna – światła”.⁴⁵⁷ W teologii wschodniej połączenie Boskiego piękna i dobra w świetle dokonało się na gruncie

⁴⁴⁶ Tamże, s. 51

⁴⁴⁷ P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 17

⁴⁴⁸ J. Strumiłowski, *Piękno...*, dz. cyt., s. 101 nn

⁴⁴⁹ K. Klauza, *Teokalia...*, dz. cyt., s. 22

⁴⁵⁰ Piękno, będące atrybutem każdej Osoby Boskiej, jest podstawą rozumienia życia wewnętrznego jako nieustającego zachwyty: „Ojciec zachwyca się Synem, który jest odbiciem Jego Piękna. Syn zachwyca się Ojcem, będącym Jego chwałą. Wspólnie zachwycają się Duchem Świętym, który będąc Ich Komunią i Jednością, jawi się jako Piękno Piękna.” J. Strumiłowski, *Piękno...*, dz. cyt., s. 105

⁴⁵¹ U. Eco, *Historia piękna*, dz. cyt., s. 102

⁴⁵² P. Turzyński, *Piękno w teologii...*, dz. cyt., s. 144

⁴⁵³ Tamże, s. 147

⁴⁵⁴ Pseudo-Dionizy Areopagita, *O imionach Bożych*, dz. cyt., s. 34

⁴⁵⁵ Zestawienie fragmentów Pisma Świętego mówiących o Bogu jako światłości i słońcu podaje Franciszek Drączkowski. F. Drączkowski, *Nowa wizja teologii. Ujęcie graficzne*, Pelplin – Lublin 2000, s. 24-27

⁴⁵⁶ K. Klauza, *Teokalia...*, dz. cyt., s. 99

⁴⁵⁷ Tamże, s. 100

nauki o niestworzonych Bożych energiach. Energie te są przejawami Bożego działania w świecie, pozwalającymi człowiekowi na poznanie swego Stwórcy.⁴⁵⁸ Nauka ta, wyłożona przez św. Grzegorza Palamasa,⁴⁵⁹ była teologiczną podstawą hezychazmu – nurtu proponującego praktykowanie Modlitwy Jezusowej jako drogi prowadzącej do oglądania światłości Taboru i - w konsekwencji - przebóstwienia.⁴⁶⁰ Światło Przemienienia jest tematem ikon,⁴⁶¹ będących pomocą w modlitwie hezychastycznej. Z nurtu tego wyrosły m.in. arcydzieła Teofana Greka (1340 – 1410 r.), św. Andrzeja Rublowa (ok. 1360 – 1430 r.) i Dionizego (ok. 1450 – ok. 1520 r.),⁴⁶² ukazujące, że Bóg jest Światłem - Pięknem. Duchowość hezychazmu⁴⁶³ jest także jednym z kluczy do interpretacji fresków w kaplicy Trójcy Świętej w Lublinie.

2.2.2. Sztuka jako *locus theologicus*

Na gruncie teologii sztuka może być rozumiana „jako pewnego rodzaju postfiguracja, czyli wtórne wyrażenie piękna pierwotnie wyrażonego we Wcieleniu.”⁴⁶⁴ Taka definicja zawiera kryterium ukazujące, jaka sztuka może stać się teologią. W najpełniejszy sposób założenie to realizuje ikona, ale także inne przejawy sztuki religijnej, a nawet świeckiej mają moc głoszenia teologicznych treści. Podwaliny pod tę myśl położyli Ojcowie Soboru Watykańskiego II (1962 – 1965 r.) zwracając uwagę na wielkie znaczenie kultury w świecie współczesnym. Zauważono, że jest ona naturalną drogą „do prawdziwego i pełnego człowieczeństwa”,⁴⁶⁵ a zatem stanowi rzeczywistość, której Kościół w swej działalności nie może pomijać. Kultura buduje i wyjaśnia świat ludzi, którym należy głosić Ewangelię, zaś „Dobra nowina Chrystusowa odnawia ustawicznie życie i kulturę upadłego człowieka oraz zwalcza i usuwa błędy i zło, płynące z ciągle grożącego człowiekowi zwodzenia przez grzech. Nieustannie oczyszcza i podnosi obyczaje ludów, skarby i przymioty ducha każdego ludu czy wieku niejako użyźnia od wewnątrz bogactwami z wysoka, umacnia,

⁴⁵⁸ J. Różycka-Klejnowska, D. Klejnowski-Różycki, *Studium ikony*, dz. cyt., s. 349

⁴⁵⁹ Jego poglądy na ten temat zreferowała A. Świtkiewicz-Blandzi, *Pseudo-Dionizy a Grzegorz Palamas. Bizantyjska synteza wschodniej patrystyki*, Warszawa 2018, s. 143 nn

⁴⁶⁰ I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 126

⁴⁶¹ Na ikonach nie maluje się źródła światła podobnie jak „nie oświetla się słońca”. M. Quenot, *Ikona...*, dz. cyt., s. 93

⁴⁶² I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 128

⁴⁶³ K. Leśniewski, *Widzieć światłość. Światłość Boża w teologii chrześcijaństwa wschodniego*, w: „Ethos” 30(2017) nr 3(119), s. 43-58

⁴⁶⁴ J. Strumiłowski, *Piękno...*, dz. cyt., s. 150

⁴⁶⁵ *Konstytucja duszpasterska...*, dz. cyt., nr 53, s. 582

uzupełnia i naprawia w Chrystusie”.⁴⁶⁶ Relacja wzajemnego ubogacania się zachodząca między rzeczywistością wiary i kultury znajduje swój szczególny wyraz w dziedzinie sztuki. W „Konstytucji duszpasterskiej o Kościele w świecie współczesnym” zostało zawarte zalecenie, aby w świątyniach znajdowało się miejsce na dzieła sztuki współczesnej odpowiadające mentalności wiernych i pomagające im kierować myśli ku Bogu.⁴⁶⁷ Myśl tę podjął i rozwinął w „Liście do artystów” św. Jan Paweł II. Zauważył on że każda autentyczna sztuka ma warunki by przenosić ludzkie umysły z rzeczywistości ziemskiej do wiecznej:

„Sztuka bowiem (...), choć niekoniecznie wyraża się w formach typowo religijnych, zachowuje więc wewnętrzne pokrewieństwo ze światem wiary, tak że nawet w sytuacji głębokiego rozłamu między kulturą a Kościołem właśnie sztuka pozostaje swego rodzaju pomostem prowadzącym do doświadczenia religijnego. Jako poszukiwanie prawdy, owoc wyobraźni wykraczającej poza codzienność, sztuka jest ze swej natury swoistym wezwaniem do otwarcia się na Tajemnicę. Nawet wówczas gdy artysta zanurza się w najmroczniejszych otchłaniach duszy lub opisuje najbardziej wstrząsające przejawy zła, staje się w pewien sposób wyrazicielem powszechnego oczekiwania na odkupienie.”⁴⁶⁸

Transcendujące oddziaływanie sztuki jest możliwe dlatego, że prawdziwym źródłem artystycznego natchnienia jest Duch Święty,⁴⁶⁹ człowiek zaś, tworząc dzieło sztuki uczestniczy w stwórczym akcie Boga.⁴⁷⁰ Działanie artystyczne uwzniośla opracowywaną przez człowieka materię, jak również udoskonala samego artystę: „po obu stronach wzrasta jakaś specyficzna doskonałość a przez to lepiej wyraża się partycypowana przez człowieka stwórczość Boga, wzrasta także ontyczna chwała

⁴⁶⁶ Tamże, nr 58, s. 587

⁴⁶⁷ „Powinny również znaleźć uznanie Kościoła nowe formy sztuki, odpowiadające ludziom współczesnym stosownie do właściwości naturalnych różnych narodów i krajów. Niech doznają one przyjęcia w świątyniach, jeśli podnoszą umysł ku Bogu przez stosowny rodzaj wyrazu, zgodny z wymogami liturgii.” Tamże, nr 62, s. 590

⁴⁶⁸ Jan Paweł II, *List do artystów*, dz. cyt., nr 10, s. 48

⁴⁶⁹ Tamże, nr 15, s. 54-55

⁴⁷⁰ Jan Paweł II zwraca uwagę na nieprzypadkowe pokrewieństwo słów „Stwórca” i „twórca” oraz zaznacza, że „w «twórczości artystycznej» człowiek bardziej niż w jakikolwiek inny sposób objawia się jako «obraz Boży»”. Jan Paweł II, *List do artystów*, dz. cyt., nr 1, s. 31; Zagadnienie wyprowadzenia ludzkiej twórczości z faktu stworzenia człowieka na obraz Boży szerzej omówiła Maria Strzelecka. Zob. M. Strzelecka, *Teologia sztuki sakralnej*, w: „Studia Theologica Varsaviensia”, 6/2 (1968), s. 54-55; Koncepcję artysty w nauczaniu Jana Pawła II omawia Marek Tytko. Zob. M. Tytko, *Artysta w koncepcji Jana Pawła II w Liście do artystów*, w: „Religious and Sacred Poetry. An International Quarterly of Religion, Culture and Education”, 2 (2) 2013, s. 117-142

polegająca na uczestnictwie bytów w Jego doskonałości”.⁴⁷¹ Powstała w atmosferze otwarcia na świat duchowy sztuka powinna, zdaniem Wasyla Kandyńskiego, wyprowadzać nas ze świata materii. Celem sztuki nie może być naśladowanie natury, stylu dawnych epok,⁴⁷² czy wyrażanie świata materialnego. Zadaniem sztuki jest bowiem stanowanie przejawu i siły napędowej życia duchowego.⁴⁷³ Malarstwo zdaniem Kandyńskiego jest „siłą celową, która powinna służyć rozwojowi i wyrafinowaniu duszy człowieka”.⁴⁷⁴ Aby pełniło ono swoją rolę, artysta ma obowiązek dbać o życie duchowe, będące pożywką dla jego talentu. W ten sposób twórca będzie mógł pełnić rolę „kapłana «piękną»”.⁴⁷⁵

Przedstawione ujęcie sztuki jest bardzo bliskie teologii. Sztuka otwierająca nas na świat ducha może przyczynić się do przeżycia doświadczenia religijnego. Zgodnie z myślą K. Rahnera twórczość posiadająca zdolność wywołania doświadczenia religijnego jest prawdziwą sztuką religijną – niezależnie od tematu dzieła.⁴⁷⁶ Teolog ten uważał, że mimo, iż badanie doświadczenia religijnego jest przedmiotem filozofii i teologii, to sztuka ma w tym zakresie szczególną rolę: „jej wielkość polega na tym, że każde dzieło wyraża owo doświadczenie przede wszystkim w niepowtarzalny sposób poprzez odpowiedni dobór środków. Jest jeszcze coś, co wyróżnia większość dziedzin sztuki (poza literaturą) – wypowiada się w sposób niepojęciowy”.⁴⁷⁷ Jeśli język sztuki jest szczególnym środkiem do przekazywania prawdy o Bogu (oraz o dążącym do Niego człowieku), to nie ulega wątpliwości, że stanowi ona jedno z miejsc teologicznego poznania („locus theologicus”). Jak pisze Norbert Mojżyn, „poszukiwanie (...) miejsc teologicznych w sztukach wizualnych, oznacza wprowadzenie w ruch zmysłu artystycznego i kontemplacji mistrzów, ich zdolności uchwycenia Objawienia się Boga w Jezusie Chrystusie”.⁴⁷⁸ Chodzi tu o połączenie oglądania dzieła sztuki z wiarą odbiorców dochodzących za jego pośrednictwem do

⁴⁷¹ M. Strzelecka, *Teologia sztuki...*, dz. cyt., s. 55

⁴⁷² „Takie naśladowanie jest raczej małpowaniem. Zachowanie się małpy jest na pozór podobne do ludzkiego - siedzi, trzyma książkę przed nosem, kartkuje ją, robi zafrasowaną minę - brak w tym jednakże jakiegokolwiek wewnętrznego sensu.” Zob. W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, tłum. S. Fijałkowski, Łódź 1996, s. 23

⁴⁷³ Tamże, s. 28

⁴⁷⁴ Tamże, s. 125

⁴⁷⁵ Piękno jest rozumiane przez Kandyńskiego nie tyle estetycznie, zewnętrznie, co duchowo, wewnętrznie: „Piękne jest to, co wynikało z wewnętrznej, duchowej konieczności. Piękne jest to, co wewnętrznie piękne.” Tamże, s. 127

⁴⁷⁶ T. Dzidek, *Funkcje sztuki w teologii*, Kraków 2013, s. 33

⁴⁷⁷ Tamże, s. 34

⁴⁷⁸ N. Mojżyn, *Locus theologicus w sztukach wizualnych – nowe perspektywy badawcze teologii sztuki*, w: „Wierzyć i widzieć”, dz. cyt., s. 107

przedstawionej prawdy wiary. Autor zaznacza również, że „kierunek poszukiwania *locus theologicus* jest w człowieku przyjmującym doznania estetyczne i otwierającym się – za pośrednictwem mediacji artystycznej – na ewangeliczne świadectwo i orędzie wiary”.⁴⁷⁹

Podjęta refleksja nad miejscami teologicznymi współczesnej sztuki Małgorzata Wrześniak zaproponowała ich wstępną klasyfikację.⁴⁸⁰ Poza sztuką religijną i sakralną autorka wyróżniła:

1. Sztukę przedstawiającą świętość codzienności. Do tej grupy zostały zaliczone dzieła, w których wykorzystano mocno zakorzenione w tradycji symbole sakralne oraz przedstawienia ukazujące „sacrum” codzienności unikające tych symboli;
2. Sztukę wykorzystującą symbole sakralne w celu zwrócenia uwagi na istotne wartości, w tym dla określonej grupy ludzi, np. dzieła poruszające tematykę walki z nowotworami, reklamy społeczne, np. w ochronie zwierząt. Małgorzata Wrześniak zaliczyła do tej grupy także sztukę krytyczną i feministyczną;
3. Sztukę obrazującą świętość spotkania z Bogiem – Pięknem, w dziełach Boskich i ludzkich, w wymiarze estetycznym i transcendentalnym. Do tej grupy zostały włączone dzieła inspirowane uznanymi arcydziełami, np. Polptyk Gandawski przeredagowany przez Oxanę Mas, a także m.in. twórczość Doroty Berger, Pawła Kastusika, Dariusza Młackiego, Jacka Łydzby, Roberta Bluja, Iwony Zuziak i Swietłany Biletnikovej;
4. Dzieła sztuki wykorzystujące symbol sakralny czy odniesienie do transcendencji, jako wartość estetyczną. Chodzi tu głównie o wytwory komercyjne, odwołujące się do strony estetycznej tradycyjnej ikonografii, wykorzystujące jej kanony jako „gotowe wzorce piękna”;

Autorka wymienionej klasyfikacji zauważa, że analiza dzieł zaliczonych do dwóch ostatnich grup pozwoli stwierdzić, „czy wykorzystanie symbolu sakralnego w komercyjnej kulturze konsumpcji, może być w ogóle postrzegane, jako miejsce teologiczne, czy jako coś wprost przeciwnego – jako swoiste miejsce antyteologiczne,

⁴⁷⁹ Tamże, s. 110

⁴⁸⁰ M. Wrześniak, *Locus theologicus sztuki – pierwsza próba klasyfikacji*, w: „Wierzyć i widzieć”, dz. cyt., s. 121-125

deprecjonujące, spłycające symbol, sprowadzające go do poziomu jedynie wizualnego przekazu «bez głębszego podtekstu»⁴⁸¹

Sztuka jest zakorzeniona w historii zbawienia i odgrywa w niej istotną rolę. Każde autentyczne dzieło sztuki ma moc pobudzenia człowieka do modlitwy, czyli wejścia w relację z Bogiem.⁴⁸² Jerzy Nowosielski we wszystkich swoich dziełach – niezależnie od tematyki – zawierał silny ładunek „sacrum” i był przekonany, że „dobra sztuka zawsze należy do domeny «sacrum»”.⁴⁸³ Można powiedzieć, że każde prawdziwe dzieło sztuki ma moc sakralizacji rzeczywistości, podczas gdy banalna twórczość religijna w istocie dopuszcza się profanacji.⁴⁸⁴ Ojcowie Soboru Watykańskiego II nazwali sztukę sakralną szczytem sztuki religijnej.⁴⁸⁵ Ten rodzaj sztuki „wszechstronnie odzwierciedla w sobie obecność Jezusa Chrystusa, gdyż w Jego osobie i tajemnicach Jego życia odnajduje własny sposób urzeczywistniania się”.⁴⁸⁶ W jej łonie szczególną rolę odgrywa ikona, będąca „quasi-sakramentem”,⁴⁸⁷ ponieważ, jak napisał św. Jan Paweł II, „uobecnia (...) tajemnicę Wcielenia, w tym czy innym jej aspekcie, analogicznie do tego, jak uobecniają ją sakramenty”.⁴⁸⁸ Dla katolików wyjątkowe znaczenie mają także łaskami słynące obrazy.⁴⁸⁹ W księdze cudów uzyskanych przez wiernych w sanktuarium Matki Bożej Pocieszenia w Leżajsku znajduje się opis nawrócenia wywołanego samym oglądaniem obrazu Maryi: „Człek jeden, które imienia dla uczciwości nie mianuję, lat 16 się nie spowiadał i nic go nie mogło do tego przywieść, aby kiedy za grzechy swe mógł żałować. Tu będąc, a na Najśw. P. obraz spłnnością patrząc, tak był skruszony, iż musiał do spowiednika iść zaraz na spowiedź, przed którym od żalu ledwo co i mówić mógł. Wielki to cud zaprawdę duszę ożywić.”⁴⁹⁰ Doświadczenie będące udziałem opisanego

⁴⁸¹ Tamże, s. 125-126

⁴⁸² M. Strzelecka, *Teologia sztuki...*, dz. cyt., s. 56

⁴⁸³ Z. Podgórzec, *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Warszawa 1985, s. 185

⁴⁸⁴ N. Mojżyn, *Locus theologicus...*, dz. cyt., s. 112-113

⁴⁸⁵ *Konstytucja o Liturgii...*, dz. cyt., s. 67

⁴⁸⁶ Wśród tych tajemnic Janusz Królikowski wymienia wcielenie, przemienienie, pasję, zmartwychwstanie, wniebowstąpienie oraz napięcie eschatologiczne. J. Królikowski, *Nieme słowo...*, dz. cyt., s. 138-139

⁴⁸⁷ D. Klejnowski-Różycki, *Sakralna sztuka...*, dz. cyt., s. 78

⁴⁸⁸ Jan Paweł II, *List do artystów*, dz. cyt., nr 8, s. 43

⁴⁸⁹ Obrazy te są „zarówno znakiem wielkiego dziedzictwa artystycznego, jak i duchowej czci, jaką są przez wiernych otaczane w kościołach i sanktuariach.” Zob. N. Mojżyn, *Locus theologicus...*, dz. cyt., s. 104

⁴⁹⁰ *Cudowne Dobrodziejstwa przés Naswiętszą Pannę na them S. miejscu pokazane, y Prawdziwie, à dowodnie wypisane, Rokj, Miejsca, Miesiące, Dnj, osoby y nazwyska mianując*, w: „Metryka Naśw. P. Cudowne mieysca leżaiskiego”, praca redakcyjna, rkps w Archiwum Prowincji Bernardynów w Krakowie, sygn. VI-a-1, s. 46

mężczyzny jest cudownym efektem „oglądania wiary”. Nawiedzający leżajskie sanktuarium człowiek odczytał obraz Matki Bożej jako skierowane do niego świadectwo i orędzie wiary. „Oglądanie wiary”, zdaniem J. Królikowskiego, „oznacza zobiektywizowanie treści aktu wiary, aby mogły być interpretowane, głoszone, czczone, skutecznie przekazywane, w celu prowadzenia do odnowy samego aktu wiary ze strony wierzących”.⁴⁹¹ Słyszący łaskami obraz Matki Bożej Pocieszenia powstał w wyniku transpozycji aktu wiary Erazma Prezbitera⁴⁹² na fakt kulturowy, w którym każdy wierny może rozpoznać własne doświadczenie religijne.⁴⁹³ Refleksją m.in. nad opisanym wyżej procesem tego zajmuje się rozwijająca się współcześnie teologia wizualna. Jej przedmiotem jest zarówno obiekt widzenia (łac. *visibile*), refleksja nad poznaniem za pomocą wzroku (łac. *visum*) oraz nad poznającym w ten sposób podmiotem (łac. *videns*).⁴⁹⁴ Przyjęte przez tę dziedzinę metody badawcze mogą być stosowane do teologicznego odczytywania dzieł sztuki (także fresków znajdujących się w zamkowej kaplicy Trójcy Świętej w Lublinie), dlatego zostaną one przedstawione w kolejnym paragrafie.

2.2.3. Metody teologii wizualnej

Teologia wizualna różni się od teologii piękna zakresem badań. Podczas gdy ta druga zajmuje się tylko badaniem przedmiotów, teologia wizualna uwzględnia także teologię „podmiotu poznającego i samego poznawania za pośrednictwem zmysłu wzroku”.⁴⁹⁵ Jako uzasadnienie objęcia refleksją dyspozycji osoby przyjmującej orędzie wiary (w tym wypadku za pośrednictwem środków wizualnych) A. Draguła przywołuje opisaną w Ewangelii św. Łukasza wieczerzę w Emaus. Uczniowie rozpoznali Pana nie dzięki szczególnemu gestowi łamania chleba, ale dzięki temu, że w czasie wspólnej podróży Jezus przygotował ich serca. Wygląd Chrystusa cały czas

⁴⁹¹ J. Królikowski, *Zobaczyć wiarę. Obraz i doświadczenie wiary w Kościele*, w: „Wierzyć i widzieć”, dz. cyt., s. 128

⁴⁹² Według nielicznych przekazów historycznych twórca obrazu Matki Bożej Pocieszenia cechował się wysoką pobożnością i malował wyłącznie obrazy religijne. L. Janidło, *Odmalowanie Obrazu Leżajskiego, w Kościele Oyców Bernardynów Na Theatrum miejsca cudami wstawionego, które przy łasku Mariej Matce Bożej oddane. Dla naprawienia oczu, które nieprzyjaźnie na cudowne obrazy patrzą, Boskiej łaski znać nie chcą, prawdziwych dowodów wiadomością przez Wielebnego Ojca Ludwika Janidła Diffinitora Ojców Bernardynów prowincyj ruskiej wystawione*, Zamość 1646, s. 53; S. Ligoński, *Akta Stanisława Ligońskiego, kleryka archidiecezji gnieźnieńskiej, notariusza publicznego auctoritate apostolica i konsystorza foralnego w Sandomierzu*, rkps w Archiwum Prowincji Bernardynów w Krakowie, sygn. VI-j-1, s. 12, 23

⁴⁹³ J. Królikowski, *Zobaczyć wiarę...*, dz. cyt., s. 128-129

⁴⁹⁴ W. Kawecki, *Fenomen teologii wizualnej...*, dz. cyt., s. 81

⁴⁹⁵ A. Draguła, *Teologia wizualna...*, dz. cyt., s. 21; por. K. Klauza, *Teokalia...*, dz. cyt., s. 49

pozostawał ten sam - oglądanie Jego postaci nie wystarczyło uczniom do rozpoznania Pana. Ich oczy otwały się w następstwie „otwarcia serca” (św. Łukasz napisał, że w drodze Chrystus „otworzył im Pisma” wyjaśniając wszystko, co odnosiło się do Jego misji, zaś sami uczniowie stwierdzili, że ich serca „pałały” w czasie słuchania). Podjęcie refleksji nad tak postawionym zagadnieniem domaga się zastosowania szczególnych metod. W. Kawecki zauważył, że metody tradycyjnie stosowane w teologii (integralna, scholastyczna, pozytywna, mieszana, regresywna, genetyczna) są „w jakiejś mierze nieadekwatne w obrębie teologii wizualnej. Metodą badań w teologii wizualnej jest bowiem szeroki wachlarz tzw. elementów kulturotwórczych, a więc wszystkie wytwory kultury, które powstają w przestrzeni sztuk plastycznych, rzeźby, filmu, teatru, cybermediach”.⁴⁹⁶ Z tego powodu uczony proponuje łączenie metody analitycznej, krytycznej, porównawczej i syntetycznej. Proponuje także zastosowanie wypracowanych przez współczesnych uczonych modeli myślenia.

Pierwszą zaproponowaną do zastosowania w obrębie teologii wizualnej konstrukcją myślową jest metoda antropologiczna (określana też jako „transcendentalno-antropologiczna”) Karla Rahnera. Teolog ten jako podwaliny swojej myśli położył zmienioną klasyczną teorię poznania: obiektem zainteresowań nie jest tu przedmiot poznania, ale poznający podmiot: „Transcendentalny sposób stawiania pytania, niezależnie od obszaru przedmiotów, w którym występuje, ma miejsce wtedy, gdy i na ile postawione zostanie pytanie o warunki możliwości poznania określonego przedmiotu, istniejące w samym podmiocie poznającym [...] Transcendentalny sposób stawiania pytania jest poprzez to nie tylko dodatkowym pytaniem w stosunku do pytania o pierwotnie i aposterioryczno-empirycznie występujący przedmiot, lecz dopiero w takim sposobie stawiania pytań poznanie pierwotnego przedmiotu osiąga swoją pełną istotę. Poznanie samego siebie przez poznający podmiot jest zawsze także poznaniem metafizycznych (w sensie obiektywnym transcendentalnych) struktur samego przedmiotu.”⁴⁹⁷ Zastosowanie tych postulatów w teologii zostało nazwane „zwrotem antropologicznym”. Zwrot ten jest reakcją na teologię odgórną, przedstawiającą tajemnicę Boga z pominięciem kondycji człowieka, do którego się zwraca. Rahner natomiast podkreślał, że Wcielenie

⁴⁹⁶ W. Kawecki, *Fenomen teologii wizualnej...*, dz. cyt., s. 85

⁴⁹⁷ K. Rahner, *Schriften zur Theologie*, cyt. za: I. Bokwa, *Kilka uwag...*, dz. cyt., s. 48

Syna Bożego (stanowiące „najwyższy przypadek bycia prawdziwym człowiekiem”⁴⁹⁸) jest powodem, dla którego prawdy wiary należy wyjaśniać biorąc pod uwagę zarówno element Boski, jak i ludzki. Teologa tego żywo interesowały trudności spotykające człowieka na drodze do świadomej wiary w Chrystusa. Wypracowana przez niego metoda ma służyć badaniu – i rozwijaniu – egzystencjalnie pojmowanego związku człowieka z Bogiem.⁴⁹⁹

Autorem kolejnej metody mogącej znaleźć zastosowanie na gruncie teologii wizualnej jest współczesny Rahnerowi teolog Hans Urs von Balthasar. Jego teologia jest zdecydowanie odgórna,⁵⁰⁰ dlatego na gruncie teologii wizualnej stanowi ona idealne dopełnienie myśli Rahnera.⁵⁰¹ Metoda szwajcarskiego teologa nazywana jest estetyką teologiczną. Składa się ona z teologii fundamentalnej rozumianej jako „nauka o ujrzeniu/postrzeganiu” oraz teologii dogmatycznej będącej „nauką o zachwyceniu/pograżeniu w zadumie” traktującej o Bożym działaniu (δρῶμενα) w świecie – teodramatyki. Jak zauważa Karol Klauza, „w optyce von Balthasara teologia daje się właściwie sprowadzić do *kalo-logii*, zachowując sobie właściwy przedmiot materialny i formalny”.⁵⁰² Punktem wyjścia metody Balthasara jest fenomenologiczny ogląd Postaci (niem. *Schau der Gestalt*), dokonywany spiralnym ruchem „zwijania” od peryferii do centrum (niem. *Einfaltung*) i „rozwijania” (niem. *Entfaltung*) z centrum ku peryferii. Postacią tą (εἶδος), a zarazem centrum całej teologii, jest Jezus Chrystus.⁵⁰³ Jest On „spełnieniem, streszczeniem, syntezą, archetypem, ośrodkiem postaci Objawienia, pierwowzorem wszelkiego piękna. Tak więc punktem wyjścia nie jest logiczna dedukcja, lecz otwarcie Boga w chwale „od góry”, jako misterium zbawienia”.⁵⁰⁴ Szwajcarski teolog świadomie zrezygnował z usystematyzowania swojej myśli, ponieważ uważał, że podział teologii dogmatycznej na traktaty doprowadził do zniszczenia obrazu Boskiego piękna

⁴⁹⁸ M. Jiers, *Podstawa antropologiczna w koncepcji teologii Karla Rahnera*, w: „Filozofia Chrześcijańska”, t. 7 (2010), s. 116

⁴⁹⁹ I. Bokwa, *Relacja chrystologii i antropologii jako model interpretacyjny teologii Karla Rahnera*, w: „Studia Theologica Varsaviensia”, 31/2 (1993), s. 28 (27-37)

⁵⁰⁰ Balthasar w książce „Cordula oder der Ernstfal” mocno skrytykował antropologiczną chrystologię Rahnera. I. Bokwa, *Metoda teologii...*, dz. cyt., s. 55

⁵⁰¹ Rahner dużo uwagi poświęcił badaniu poznającego Boga podmiotu, natomiast Balthasar przypomina, że w centrum każdej refleksji teologicznej jest Chrystus. „Ogląd tej Postaci będzie nadawał teologii wizualnej wewnętrzną spójność i klarowność.” I. Bokwa, *Kilka uwag o metodzie...*, dz. cyt., s. 53

⁵⁰² Jest to możliwe, ponieważ Bóg jest Pięknem. K. Klauza, *Teokalia...*, dz. cyt., s. 48

⁵⁰³ W. Kawecki, *Fenomen teologii wizualnej...*, dz. cyt., s. 88

⁵⁰⁴ I. Bokwa, *Metoda teologii...*, dz. cyt., s. 64

objawionego w Chrystusie.⁵⁰⁵ Ignacy Bokwa zauważa jednak, że całkowite odrzucenie systematyzowania teologii jest niemożliwe, dlatego osią twórczości Balthasara jest „kwestia analogii bytu i kwestia predestynacji w ujęciu Bartha, skupiającej się na Bożym wyborze Jezusa Chrystusa i w Jezusie Chrystusie”.⁵⁰⁶ Uwidacznia się tu homocentryczność teologii Balthasara: rzeczywistość ma swoje źródło w Chrystusie i do Niego dąży, zbiegając się w Nim.⁵⁰⁷

Kolejną metodą myślenia mogącą znaleźć zastosowanie na gruncie teologii wizualnej jest metoda kwadratury wywodząca się od Paula Evdokimova. Teolog ten zauważa, że rzeczywistość sztuki mieści się w trójkącie złożonym z artysty, dzieła i odbiorcy. Ikona rozbija ten schemat, wprowadzając doń czwarty element – transcendencję.⁵⁰⁸ Wiara sprawia, że odbiorca rozpoznaje w ikonie obecność Pierwowzoru, a obecność ta stanowi „zobaczone”⁵⁰⁹ – obiekt zainteresowania teologii wizualnej. A. Draguła zauważa, że także sztuka dewocyjna i kicz posiadają czwarty element hermeneutycznego kwadratu. Jest nim pobożne wzruszenie, stanowiące charakterystyczny składnik XV-wiecznej *devotio moderna*.⁵¹⁰ Obraz dewocyjny różni się od ikony także relacją, jaka zachodzi między artystą i jego dziełem. Ikonograf musi spełniać trzy podstawowe warunki: tworzyć dzieła zgodne z Tradycją,⁵¹¹ mieć niezbędny talent oraz cechować się świętością życia (przede wszystkim praktykować modlitwę i ascezę oraz posiadać zdolność kontemplacji). Powinien „pracować z bojaźnią Bożą, gdyż jest to sztuka Boska”.⁵¹² Twórcy sztuki dewocyjnej nie stawia się moralnych wymagań. W teologii zachodniej wprowadzono zasadę „moralnej neutralności twórcy wobec dzieła”.⁵¹³ Zarówno jednak kicz, jak ikona, by być w pełni

⁵⁰⁵ Tenże, *Kilka uwag o metodzie...*, dz. cyt., s. 52

⁵⁰⁶ Tenże, *Metoda teologii...*, dz. cyt., s. 59

⁵⁰⁷ „Wydaje się, że niekiedy koncentracja na rzeczywistości chrystologicznej jest tak intensywna, że Balthasar nie rozróżnia wystarczająco dwóch strukturalnie różnych momentów jednego i tego samego „centrum”, łącząc w jedną dwie fazy: *Entfaltung i Einfaltung*.” Tamże, s. 53

⁵⁰⁸ P. Evdokimov, *Prawosławie*, tłum. J. Klinger, Warszawa 2003, s. 237-238; Tenże, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 157

⁵⁰⁹ „Samo przedstawienie cielesności Jezusa nie determinuje przecież patrzącego do rozpoznania w Nim Chrystusa. Bez wiary to jest wykluczone.” Zob. J. Strumiłowski, *Piękno...*, dz. cyt., s. 153

⁵¹⁰ „Wymiar anamnetyczno-teologiczny obrazu zanika na rzecz wymiaru dewocyjno-afektywnego. Obiektywizm zbawczego wydarzenia zostaje zastąpiony subiektywizmem psychologicznego przeżycia, które ma prowadzić do doświadczenia religijnego.” A. Draguła, *Teologia wizualna...*, dz. cyt., s. 23

⁵¹¹ Dzięki temu twórca uczestniczy w doświadczeniu świętych ikonopisów działających przed nim. Tylko ikona zgodna z Tradycją jest prawdziwa. Zob. L. Uspienski, *Teologia ikony*, dz. cyt., s. 126

⁵¹² P. Evdokimov, *Prawosławie*, dz. cyt., s. 232

⁵¹³ A. Draguła, *Teologia wizualna...*, dz. cyt., s. 28

odczytane, wymagają od odbiorcy wiary, która sprawi, że zobaczy on „to, co święte, tam, gdzie inni zatrzymują się tylko na patrzeniu”.⁵¹⁴

Następną zaproponowaną przez W. Kaweckiego metodą badań mogącą znaleźć zastosowanie w teologii wizualnej jest metoda ikonograficzno-ikonologiczna Erwina Panofsky’ego. Metoda ta, mająca u podstaw założenie, że dzieło sztuki stanowi pewną całość przekazującą sens przynależny do świata wartości kultury symbolicznej,⁵¹⁵ składa się z trzech etapów: analizy preikonograficznej, analizy ikonograficznej oraz analizy ikonologicznej. Analiza preikonograficzna ma na celu odkrycie pierwotnego lub naturalnego znaczenia dzieła sztuki.⁵¹⁶ Polega ona na opisie dzieła bez analizowania jego treści, rozpoznaniu „czystych form”, np. na obrazie przedstawiającym Ostatnią Wieczerzę będzie to grupa mężczyzn siedzących przy stole. Etap ten wymaga od odbiorcy jedynie elementarnej wiedzy. Na dzieło sztuki należy spoglądać „nieuprzedzonym okiem”.⁵¹⁷ Analiza ikonograficzna, dążąca do odkrycia wtórnego lub umownego znaczenia dzieła polega na odczytaniu elementów symbolicznych i treściowych zawartych w badanym artefakcie. Na tym etapie odbiorca łączy motywy artystyczne z tematami lub pojęciami, rozpoznając np. w grupie postaci siedzących przy stole Ostatnią Wieczerzę. Wynik analizy ikonograficznej zawęża pole badań do obszaru jednej kultury.⁵¹⁸ Ostatni etap przedstawionego procesu, czyli analiza ikonologiczna, zmierza do odczytania wewnętrznego znaczenia – treści – dzieła sztuki⁵¹⁹. Wymaga ona od odbiorcy „syntetycznej intuicji”, którą, zdaniem Panofsky’ego, „w większej mierze posiadać może utalentowany laik niż zawodowy erudyta”.⁵²⁰ Na tym etapie widz nie tylko wie, że obraz przedstawiający trzynastu mężczyzn siedzących przy stole przedstawia Ostatnią Wieczerzę, ale też próbuje potraktować tę wizję jako udokumentowanie osobowości twórcy, umieścić ją (wizję) w kontekście tła kulturowego (miejsce powstania, epoka, religia, filozofia), wówczas zajmuje się „dziełem sztuki jako objawem czegoś innego, co się wyraża w nieskończonej różnorodności innych

⁵¹⁴ Tamże, s. 29

⁵¹⁵ T. Kostyrko, *Pojęcie dzieła sztuki a sztuka współczesna*, w: „Estetyka i krytyka”, 5 (2/2003), s. 37; N. Mojżyn, *Świat ikony...*, dz. cyt., s. 16

⁵¹⁶ E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, tłum. J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 13

⁵¹⁷ W. Kaweckie, *Fenomen teologii wizualnej...*, dz. cyt., s. 89-90

⁵¹⁸ E. Panofsky, *Studia...*, dz. cyt., s. 17

⁵¹⁹ D. Lekka, *Hermeneutyka teologiczna a metoda ikonograficzno-ikonologiczna w badaniach nad obrazami o treściach religijnych*, w: „Kultura Media Teologia”, 37/2019, s. 127

⁵²⁰ Tamże, s. 19

objawów, my zaś interpretujemy jego cechy kompozycyjne i ikonograficzne jako bardziej szczegółowe przejawy owego «czegoś innego»».⁵²¹

Ostatnią proponowaną metodą badań w obrębie teologii wizualnej jest hermeneutyka teologiczna. Punktem wyjścia hermeneutyki jest założenie, że „język odsyła nas zawsze poza siebie i poza to, co wyraźnie przedstawia”.⁵²² Maria Janion wyjaśnia, że „hermeneutyka jest – mówiąc najogólniej – objaśnieniem tradycji, tłumaczeniem jej przekazów, jej tekstów”, zaś u podstaw każdej jej definicji leżą dwa określenia: „nauka” i „sztuka”. Doskonałe rozumienie treści zawartych w tekście kultury jest bowiem sztuką,⁵²³ a jej opanowanie wymaga odpowiedniej nauki.⁵²⁴ Dotarcie do tej treści zawartej w dziele jest możliwe nie tylko dzięki opracowanym przez hermeneutów regułom, ale zależy także od osobistej wrażliwości odbiorcy.⁵²⁵ Hermeneutyka zajmuje się badaniem obrazu z perspektywy widza oraz refleksją nad kryteriami poprawności aktu interpretacji. Bierze ona pod uwagę fakt, że namalowany obraz staje się w pewnym sensie niezależny od autora – posiada własny potencjał komunikacyjny, mogący ulegać zmianom na przestrzeni czasu.⁵²⁶ Ujawnianie tego potencjału w trakcie recepcji dzieła jest także przedmiotem zainteresowań hermeneutyki. Pozostając na gruncie teologii wizualnej należy zauważyć, że aby odczytać znaczenie obrazu religijnego należy wziąć pod uwagę zarówno normy dotyczące interpretacji treści religijnych (W. Kawecki wymienia m.in. „uwzględnienie żywej Tradycji, nauczania Kościoła i analogii wiary, szukanie sensu wynikającego z celu przesłania jakim jest przekaz prawd pożytecznych dla zbawienia”⁵²⁷), jak i zasady właściwe dla dziedziny sztuki, do której należy dzieło.⁵²⁸ Wartościową propozycją na tym gruncie jest rozprawa K. Klauzy „Teologiczna hermeneutyka ikony”. Autor postawił sobie za cel „ukazanie możliwości zastosowania współczesnych metod hermeneutycznych do interpretacji ikony, przez co staje się ona

⁵²¹ Tamże, s. 14

⁵²² H. Gadamer, *Semantyka i hermeneutyka*, tłum. K. Michalski, w: „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja”, 4(34)/1977, s. 179

⁵²³ Por. D. Lekka, *Hermeneutyka teologiczna...*, dz. cyt., s. 123

⁵²⁴ M. Janion, *Hermeneutyka*, w: „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja”, 2/1972, s. 10

⁵²⁵ W. Kawecki, *Fenomen teologii wizualnej...*, dz. cyt., s. 92

⁵²⁶ D. Lekka, *Hermeneutyka teologiczna...*, dz. cyt., s. 125

⁵²⁷ W. Kawecki, *Fenomen teologii wizualnej...*, dz. cyt., s. 91-92

⁵²⁸ Jeśli zarówno artyści, jak i odbiorcy nie poznają języka, którym posługuje się dana dziedzina sztuki, nawet uświęcona tradycją „ikona może być takim samym niekomunikatywnym środkiem przekazu treści wiary, jak jakakolwiek inna forma sztuki sakralnej/liturgicznej, której języka nie poznali odbiorcy.” Zob. D. Klejnowski-Różycki, *Sakralna sztuka...*, dz. cyt., s. 84

miejszem teologicznym”.⁵²⁹ Ikona posiada bowiem dwie funkcje hermeneutyczne: bycie świadectwem wiary i miejscem spotkania z Bogiem. Role te mogą być badane teologicznie, zwłaszcza dzięki narzędziom wypracowanym po „inkarnacyjnym przewrocie w teologii posoborowej”.⁵³⁰

Spośród wymienionych modeli myślenia do interpretacji fresków pokrywających kaplicę Trójcy Świętej na zamku królewskim w Lublinie zostanie zastosowana metoda estetyki teologicznej opracowana przez Hansa Ursa von Balthasara. Każda ikona jest chrystocentryczna, zatem skoncentrowana na postaci Chrystusa teologia szwajcarskiego uczonego wydaje się być jak najbardziej adekwatna do odczytywania treści ikon namalowanych pod przewodnictwem mistrza Andrzeja. W każdej z obecnych w kaplicy scen można dostrzec piękno postaci Chrystusa. Namalowany w prezbiterium cykl scen pasyjnych stanowi zaś doskonałą ilustrację myśli Balthasara, że chwała i piękno Boga w najdoskonalszy sposób zostały objawione na krzyżu.⁵³¹

2.3. Teologia ikony w relacji do dyscyplin teologii systematycznej i pastoralnej

Ikona (pochodząca od greckiego słowa εικών⁵³² oznaczającego obraz, portret, „przedstawienie na podobieństwo pierwowzoru lub modelu”),⁵³³ zgodnie ze słownikową definicją, stanowi syntezę kultury helleńskiej, rzymskiej i chrześcijańskiej.⁵³⁴ „W Bizancjum terminem „ikona” określano każde figuralne przedstawienie Chrystusa, Bogurodzicy, świętych czy aniołów, bez względu na to, czy było to malowidło czy rzeźba. Kościół prawosławny zastrzegł go wyłącznie do malowideł na desce, wykonanych zgodnie z kanonami ikonograficznymi”.⁵³⁵ To

⁵²⁹ K. Klauza, *Teologiczna...*, dz. cyt., s. 8

⁵³⁰ Tamże, s. 12

⁵³¹ Ukrzyżowany Chrystus jest absolutnie przezroczysty na Boga Ojca, zatem w najdoskonalszy sposób ukazuje Jego chwałę. H. U. von Balthasar, *Chwała. Estetyka teologiczna. 3/2 Teologia. Część 2 Nowy Testament*, tłum. J. Fenrychowa, Kraków 2010, s. 171 (na kolejnych stronach rozprawy pozycja ta będzie cytowana jako: H. U. von Balthasar, *Chwała*, t. 3/2, cz. 2); zob. W. Kawecki, *Fenomen teologii wizualnej...*, dz. cyt., s. 87

⁵³² Janusz Królikowski zauważył, że słowo to wskazuje na „dystans, jaki istnieje między tym, kto nosi obraz, a jego pierwowzorem. Oznacza więc pewną relację, posiadającą nie tylko charakter statyczny, ale także dynamiczny i sprawczy, a więc zmierza do wywołania pewnego, wyznaczonego mu celu, np. efektu wizualnego.” Zob. J. Królikowski, *Nieme słowo...*, dz. cyt., s. 96

⁵³³ O. Cyrek, *Teologiczne argumenty przeciwników i zwolenników kultu ikon na podstawie niektórych pism Epifaniasza z Salaminy i "Mowy" Jana Damasceńskiego dotyczącej kultu obrazów*, w: „Resovia Sacra. Studia Teologiczno-Filozoficzne Diecezji Rzeszowskiej”, 16/2009, s. 104

⁵³⁴ Zob. S. Bułgkowi, *Ikona...*, dz. cyt., s. 9

⁵³⁵ E. Smykowska, *Ikona...*, dz. cyt., s. 34; zob. N. Mojżyn, *Świat ikony...*, dz. cyt., s. 233

drugie ujęcie wydaje się być bardziej rozpowszechnione w ogólnej świadomości wiernych, choć w myśli teologicznej są obecne także szersze podejścia do tego tematu.⁵³⁶ Freski pokrywające kaplicę Trójcy Świętej na zamku w Lublinie są w niniejszej pracy traktowane jako ikony. Określanie tym terminem dzieł wykonanych różnymi technikami ma swoje źródło w orzeczeniu Soboru Nicejskiego II: „(...) orzekamy z całą dokładnością i z troską o wiarę, że przedmiotem kultu powinny być nie tylko wizerunki drogocennego i ożywiającego Krzyża, lecz tak samo czcigodne i święte obrazy malowane, ułożone w mozaikę lub wykonane innym sposobem, które umieszcza się ze czcią w świętych kościołach Bożych, na naczyniach liturgicznych i na szatach, na ścianach czy na desce, w domach czy przy drogach. Są one wyobrażeniami naszego Pana Jezusa Chrystusa, Boga i Zbawiciela, Niepokalanej Pani naszej, świętej Bożej Rodzicielki, godnych czci Aniołów oraz wszystkich świętych i świątobliwych mężów”.⁵³⁷

Teologiczne uzasadnienie kultu obrazów zostało ukształtowane w okresie sporów ikonoklastycznych w VIII w., choć za pierwszy głos przeciwny tworzeniu wizerunków świętych uznaje się powstałe pod koniec III w. wypowiedzi Epifaniusza z Salaminy (ok. 315 - 403 r.).⁵³⁸ Uważał on, że skoro ani Chrystus, ani święci, nie pozostawili nakazu tworzenia ich obrazów, to nie należy tego czynić. Boga bowiem poznaje się tylko na sposób duchowy, nie za pośrednictwem tworców ludzkich rąk.⁵³⁹ Epifaniusz ostrzegwał, że oddziałujące na zmysły obrazy odwracają uwagę wiernych od spraw duchowych. Powoływał się także na starotestamentalny zakaz tworzenia wizerunków. Jego argumentację podjęli VIII-wieczni ikonoklaści dodając, że w Nowym Testamencie istnieją stwierdzenia, że nikt nigdy nie widział Boga (J 1, 18; 1 J 4, 12).⁵⁴⁰ Z herezji nestoriańskiej wyrosło przekonanie, że ikona ukazuje ludzką naturę Chrystusa pomijając Jego boskość. Twierdzono także, że po przemienieniu

⁵³⁶ Maciej Bielawski opowiada się za bardzo szerokim rozumieniem ikony, włącza tu nawet płaskorzeźby.; Karol Klauza w szerokim sensie rozumie przez ikonę „każde materialne przedstawienie idei religijnej. W sensie ścisłym zaś będzie to każde przedstawienie plastyczne – malarskie, rzeźbiarskie i architektoniczne, wykonane dowolną techniką i odniesione do kontekstu religijnego (przy czym to odniesienie stanowi czynnik różnicujący definicji).” Zob. M. Bielawski, *Oblicza ikony*, Kraków 2006, s. 9-11; K. Klauza, *Teologiczna hermeneutyka...*, dz. cyt., s. 14

⁵³⁷ *Dokumenty soborów powszechnych. Tekst grecki, łaciński, polski*, red. A. Baron, H. Pietras, t. 1, Kraków 2002, s. 337-339

⁵³⁸ Janusz Królikowski przytacza wcześniejszy niż pisma Epifaniusza list Euzebiusza z Cezarei do Konstancji, córki Konstancyna I, w którym odrzuca prośbę adresatki o wizerunek Chrystusa. Królikowski też zauważa, że za pierwszego ikonoklastę powszechnie uważa się dopiero Epifaniusza z Salaminy. J. Królikowski, *Nieme słowo...*, dz. cyt., s. 21

⁵³⁹ O. Cyrek, *Teologiczne argumenty...*, dz. cyt., s. 106

⁵⁴⁰ M. Quenot, *Ikona...*, dz. cyt., s. 31

i zmartwychwstaniu nie da się przedstawić nawet Chrystusowego człowieczeństwa.⁵⁴¹ Ikonoklaści powoływali się nawet na orzeczenie Soboru Chalcedońskiego, że dwie natury Chrystusa zostały połączone „bez mieszania” i „bez podzielenia”⁵⁴² wyprowadzając stąd wniosek, że przedstawiająca ciało Syna Bożego ikona nie przedstawia Jego Bóstwa. Z tego powodu ich zdaniem należało zdecydowanie odrzucić materialne wizerunki Syna Bożego.⁵⁴³

2.3.1. Dogmatyczne podstawy kultu ikon

Autorami najlepszych argumentów w obronie kultu obrazów byli św. Jan Damasceński (ok. 675 r. - 750 r.), Teodor Studyta (759 r. – 826 r.) i patriarcha Nikefor (758 r. – 829 r.). Najważniejszym faktem przemawiającym na korzyść tez ikonodulów było Wcielenie Syna Bożego, znoszące starotestamentalne prawo mozaistyczne oraz uświęcające materię, z której powstają ikony. Ikonoduli wykazali, że ikonoklaści błędnie rozumieli orzeczenie Soboru Chalcedońskiego o dwóch naturach Syna Bożego i unii hipostatycznej⁵⁴⁴ oraz wskazali, że ikona przy pomocy malarskich środków przedstawia to, co Ewangelia opowiada słowami.⁵⁴⁵ Zdaniem obrońców ikon uzasadnieniem czci, jaką powinno się otaczać święte wizerunki jest również ich związek z pierwowzorem. Wcielenie Syna Bożego jest najistotniejszym argumentem uzasadniającym tworzenie oraz kult obrazów. Wydarzenie to było przywoływane w odpowiedzi na przytaczany przez ikonoklastów starotestamentalny zakaz tworzenia wizerunków.⁵⁴⁶ „Chrześcijańska interpretacja Prawa Mojżeszowego w świetle Wydarzenia Jezusa Chrystusa uznała zakaz obrazowania za nieobowiązujący, skoro sam Bóg uczynił sobie doskonały obraz w swoim Synu (Kol 1,15).”⁵⁴⁷ Obrona kultu

⁵⁴¹ J. Strumiłowski, *Piękno...*, dz. cyt., s. 152

⁵⁴² Ikonoklaści pomijali dwa pozostałe określenia relacji natur: „jednego i tego samego Chrystusa Pana, Syna Jednorodzonego, należy wyznawać w dwóch naturach: bez mieszania, bez zmiany, bez podzielenia i bez rozłączania.” Zob. *Dokumenty soborów...*, dz. cyt., s. 223

⁵⁴³ M. Quenot, *Ikona...*, dz. cyt., s. 33-34; B. Migut, *Liturgia jako obraz*, w: „Roczniki Teologiczne” 8/2015, s. 101

⁵⁴⁴ Ikona w rzeczywistości przedstawia Osobę Chrystusa jednoczącą dwie natury (nie zaś jedną z tych natur) za pośrednictwem symboliki kolorów, gestu i proporcji ciała. W Synu Bożym „dokonało się zjednoczenie tego, co nieopisywalne z tym, co opisowi podlega, gdyż posiada zewnętrzną postać.” Zob. J. Strumiłowski, *Piękno...*, dz. cyt., s. 153; M. Quenot, *Ikona...*, dz. cyt., s. 35; P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 178

⁵⁴⁵ O. Cyrek, *Teologiczne argumenty...*, s. 109; J. Królikowski, *Zobaczyć wiarę...*, dz. cyt., s. 133

⁵⁴⁶ Św. Jan Damasceński zauważył, że zakaz ten również nie był absolutny, ponieważ widzialnymi znakami Bożej obecności na ziemi były Namiot Spotkania i świątynia Jerozolimska. Przechowywano tam Arkę Przymierza, którą zdobyły rzeźby cherubów. Paul Evdokimov zwrócił uwagę, że ikona Zstąpienia do Otchłani posiada nawiązanie do symboliki okrytej skrzydłami cherubów przebłądali. Zob. Jan Damasceński, *Wykład wiary...*, dz. cyt., s. 232; P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 165

⁵⁴⁷ D. Klejnowski-Różycki, *Sakralna sztuka...*, dz. cyt., s. 76

obrazów była w istocie obroną „realizmu Wcielenia”.⁵⁴⁸ Mówiono, że kto odrzuca ikony, popada w doketyzm.⁵⁴⁹ Teodor Studyta stając w obronie kultu obrazów podkreślał, że „od chwili, gdy Chrystus zrodził się z opisywalnej Matki, ma On naturalny obraz korespondujący z obrazem Jego Matki. Jeżeli Chrystus nie może być przedstawiany przez sztukę, to trzeba stwierdzić, że zrodził się tylko z Ojca, ale się nie Wcielił”.⁵⁵⁰ Zdaniem M. Janochy jeśli Chrystus jest obrazem Ojca,⁵⁵¹ to „sztuka jest jakby kontynuacją tajemnicy Wcielenia”.⁵⁵² Przyjęcie przez Boga natury ludzkiej zmieniło bowiem relację między rzeczywistością widzialną i niewidzialną.⁵⁵³ Istnieje jedynie różnica między sposobem, w jaki Syn jest Obrazem Ojca, a w jaki sposób ikona jest obrazem osoby, którą przedstawia.⁵⁵⁴ J. Królikowski zwrócił uwagę, że z biblijnych podstaw teologii ikony dogmat o Wcieleniu pozostaje ważniejszy niż fakt, że Chrystus jest obrazem Ojca. Idea „obrazu Ojca” została zmarginalizowana w teologii na skutek rozpowszechniania się arianizmu, w którym „obraz Ojca” oznaczał, że Chrystus jest kimś niższym od Ojca.⁵⁵⁵ Ten sam autor zauważył, że „teologia wcielenia, stanowiąc podstawę teologii ikony, nie wyjaśnia wszystkich jej aspektów. Jej uzupełnieniem jest teologia zmartwychwstania oraz teologia żywego doświadczenia Zmartwychwstałego w Kościele, które nabierają szczególnego znaczenia ze względu na to, iż stwierdzają możliwość widzenia Chrystusa „w innej postaci – *en hetera morphe* (Mk 16,12)”.⁵⁵⁶ Inni autorzy dodają, że ikona sytuuje się

⁵⁴⁸ J. Królikowski, *Nieme słowo...*, dz. cyt., s. 120

⁵⁴⁹ J. Strumiłowski, *Piękno...*, dz. cyt., s. 151

⁵⁵⁰ Teodor Studyta, *Refutatio III*, cyt. za: M. Quenot, *Ikona...*, dz. cyt. s. 34

⁵⁵¹ Poznanie tego Obrazu jest możliwe dzięki łasce otrzymanej od Ducha Świętego. Łaska ta była potrzebna zarówno współczesnym Chrystusowi Żydom, jak i jest udzielana modlącym się przed ikonami chrześcijanom. M. Quenot, *Ikona...*, dz. cyt., s. 34

⁵⁵² M. Janocha, *Nie możemy zapomnieć piękna tego...*, w: „Pastores”, 32 (3)/2006, s. 59 (56-65)

⁵⁵³ O. Cyrek, *Teologiczne argumenty...*, dz. cyt., s. 108

⁵⁵⁴ „Jan z Damaszku wyraźnie mówił, że chociaż obraz jest podobny do prototypu, który przedstawia, to jednak pod pewnymi względami się od niego różni. Przecież Syn Boży to dokładnie identyczny obraz niewidzialnego Boga – Ojca. Tymczasem ikona wykonana przez człowieka nie jest identyczna ze swoim prawzorem. Teolog daje argumentację wziętą z filozofii neoplatońskiej, przekazanej za pośrednictwem Dionizego Areopagity i dotyczącej zależności bytów niższych od wyższych. Związek obrazu i wzoru polega tutaj raczej na partycypacji, a nie na pełnym utożsamieniu się jednego z drugim. Wszelkie widzialne obrazy są w pewien sposób materialnymi modelami zrobionymi dla głębszego zrozumienia czegoś niewidzialnego. Wynika to z niedoskonałości ludzkiego umysłu, który aby móc kontemplować rzeczy duchowe wielokrotnie posługuje się materialnymi środkami, gdyż dobrze je zna i na co dzień się z nimi styka. Wszystko co materialne przybliży mu to czego nie może zobaczyć. Zresztą, aby w umyśle mogło powstać jakiegokolwiek wyobrażenie, musi najpierw dojść do poznania zmysłowego. Umysł ludzki, nawet gdyby bardzo chciał, nie może przełamać granicy cielesności i pozbyć się myślenia o konkretnych rzeczach. Myśląc zbyt abstrakcyjnie szybko ulega osłabieniu. To dla niego został stworzony widzialny świat, który jest pewnym odbiciem Boga.” O. Cyrek, *Teologiczne argumenty...*, dz. cyt., s. 109-110

⁵⁵⁵ J. Królikowski, *Nieme słowo...*, dz. cyt., s. 120

⁵⁵⁶ Tamże, s. 118

pomiędzy Wcieleniem i eschatologią.⁵⁵⁷ Zdaniem P. Evdokimova, piękno w ikonie nie jest inwokacją, ale Paruzją: „piękno przychodzi na spotkanie naszego ducha nie po to, by go zachwycić, lecz by otworzyć go na palącą bliskość Boga-Osoby”.⁵⁵⁸

Ikona jest także silnie związana z pneumatologią, wynika z niej. Duch Święty „jako boski Ikonograf tworzy ikonę «nie uczynioną ludzką ręką», Święte Oblicze i od tego Pierwowzoru pochodzi każda ikona uczyniona z form tego świata i ze światła Taboru”.⁵⁵⁹ Duch Święty jest Sprawcą wszelkiego uobecnienia Boga.⁵⁶⁰ Dzięki Jego działaniu dokonało się Wcielenie i również dzięki Niemu ikony mają moc uobecniania przedstawianych postaci. Przekonanie o tym, że ikona uobecnia osobę lub wydarzenie, które przedstawia, jest podstawową ideą teologii ikony.⁵⁶¹ Zdaniem N. Mojżyna ikona „stanowi narzędzie widzialności Niewidzialnego”.⁵⁶² Uobecnia ona Chrystusa, który po Wniebowstąpieniu pozostaje obecny na ziemi już nie w swoim ciele, ale w materialnym wizerunku. Paul Evdokimov wprost nazywa ikonę „sakramentem osobowej obecności”.⁵⁶³ Określenie to nie oznacza traktowania ikony na równi z siedmioma sakramentami Kościoła, ale wskazuje na istnienie w ikonie analogicznych mechanizmów. Święty obraz, podobnie jak sakramenty, jest miejscem, w którym świat widzialny i niewidzialny wzajemnie się przenikają.⁵⁶⁴

Jednym ze środków, za pomocą których ikony zyskują moc uobecniania, są napisy. Podpisy umieszczane na ikonach należy odczytywać w kontekście biblijnej teologii Imienia,⁵⁶⁵ związanego z Bożą obecnością. Evdokimov wyjaśnia, że „sakramentalnie potwierdzone «podobieństwo» nadaje ikonie charyzmat obecności nierozłącznie związanej z Imieniem”.⁵⁶⁶ Nadanie ikonie imienia⁵⁶⁷ powoduje

⁵⁵⁷ J. Strumiłowski, *Piękno...*, dz. cyt., s. 156

⁵⁵⁸ P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 82

⁵⁵⁹ Tamże.

⁵⁶⁰ K. Klauza, *Duch Święty a uobecnienie*, załącznik do korespondencji naukowej w archiwum prywatnym autora rozprawy [15.04.2020]

⁵⁶¹ M. Quenot, *Ikona...*, dz. cyt., s. 69; por. J. Tofiluk, *Duchowa treść ikony*, w: „Ikona. Symbol i wyobrażenie”, red. Ewa Bogusz, Warszawa 1984, s. 49

⁵⁶² N. Mojżyn, *Świat ikony...*, dz. cyt., s. 67

⁵⁶³ P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 156; zob. N. Mojżyn, *Świat ikony...*, dz. cyt., s. 66

⁵⁶⁴ Interesujące studium na temat quasi-sakramentalnego charakteru ikony napisał Jan Paweł Strumiłowski. Zob.

J. Strumiłowski, „*Sakramentalny*” charakter estetyki ikony jako przykład teologii otwartej, w: „Forum Teologiczne”, XVIII/2017, s. 105-122

⁵⁶⁵ J. Różycka-Klejnowska, D. Klejnowski-Różycki, *Studium ikony*, dz. cyt., s. 58

⁵⁶⁶ P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 179

⁵⁶⁷ Prawo do tego aktu przysługuje wyłącznie Kościołowi. B. Dąb-Kalinowska, *Ikony i obrazy*, Warszawa 2000, s. 28

zjednoczenie imienia z wyobrażeniem.⁵⁶⁸ „Słowo na ikonie jakby zatrzymuje czas. Jest ono umieszczone na ikonach dla wyrażenia istoty tego, co jest przedstawione, przy czym istoty nie zmieniającej się. Będąc «przedstawionym», słowo jakby zatrzymuje wyobrażenie.»⁵⁶⁹ Słowo jest bowiem rozumiane jako znak wszechobecności Logosu. Potwierdza ono ponadczasowy charakter przedstawionego wydarzenia. Imię ikony potwierdza także jej łączność z pierwowzorem.⁵⁷⁰ Związek ten wyraża się w podobieństwie wizerunku do przedstawianej postaci. Nawet jeśli z powodu ulotności ludzkiej pamięci lub niewystarczających umiejętności malarza podobieństwo zostanie zmniejszone, to zawsze pozostanie jakaś jego część, pozwalająca zachować związek z pierwowzorem.⁵⁷¹ Podobieństwo to (nie zaś ewentualne różnice) stanowi istotę ikony.⁵⁷² Nie chodzi przy tym o podobieństwo portretowe, ale o wierność odtworzenia Hipostazy Chrystusa, która „objawia się każdemu ikonografowi w sposób równocześnie jedyny, eklezjalny i osobowy”.⁵⁷³ Osoba Syna Bożego stanowi duchowe centrum wszystkich świętych wizerunków, ponieważ ortodoksyjna teologia naucza, że jedyną możliwą ikoną jest Chrystus,⁵⁷⁴ zaś człowiek może być przedmiotem ikony, jeżeli jest zjednoczony z Bogiem.⁵⁷⁵ Autorzy niektórych opracowań podkreślają, że wizerunki Maryi zajmują w ikonografii szczególne miejsce, ponieważ są pierwsze po wyobrażeniach Chrystusa i tworzą z nimi harmonijną całość.⁵⁷⁶

⁵⁶⁸ Obszernie na ten temat wypowiedział się Sergiusz Bułgakow. Zob. S. Bułgakow, *Ikona...*, dz. cyt., s. 70 nn

⁵⁶⁹ D. Lichaczew, *Poetika driewnierusskoj literiatury*, cyt. za: B. Dąb-Kalinowska, *Ikony i obrazy*, dz. cyt., s. 29

⁵⁷⁰ „Ikony tego samego Pierwowzoru (...) są niezliczone, lecz jedno Imię utożsamia je.” Zob. P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 179; „Teza o odrębności ikon od pierwowzorów, chociaż wizerunki uczestniczą w świętej istocie pierwowzorów, przewija się jak refren we wszystkich rozważaniach teologów bizantyjskich dotyczących ikon.” Zob. B. Dąb-Kalinowska, *Ikony i obrazy*, dz. cyt., s. 21

⁵⁷¹ Na potwierdzenie tej tezy Evdokimov przytacza wydarzenie, w którym św. Bernardeta Soubirous miała wybrać w albumie obraz najbardziej przypominający jej widzenie. Zdecydowanie wskazała XI-wieczną bizantyjską ikonę Matki Bożej. Zob. P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 158

⁵⁷² L. Uspienski, *Teologia ikony*, dz. cyt., s. 123

⁵⁷³ P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 180

⁵⁷⁴ „Nie jest zatem ważne, co lub kto jest przedstawiony na desce (...); ostatecznie wszystko przedstawia Wcielone Słowo, które stało się dla nas Człowiekiem.” Zob. I. Jazykowa, *Ikony Bogurodzicy Ikony Bogurodzicy w tradycji bizantyjsko-rosyjskiej*, tłum. Ewa Jaruzelska, w: „Ikona liturgiczna”, red. Kazimierz Pek, Warszawa 1999, s. 93; Leonid Uspienski przypomina, że jest to możliwe dzięki Maryi, której zgoda sprawiła, że Bóg stał się widzialny i przedstawialny. Zob. L. Uspienski, *Teologia ikony*, dz. cyt., s. 111

⁵⁷⁵ Przedstawienie człowieka zjednoczonego z Bogiem jest istotnym elementem odróżniającym ikonę od portretu. Zob. L. Uspienski, *Teologia ikony*, dz. cyt., s. 119; S. Bułgakow, *Ikona...*, dz. cyt., s. 89

⁵⁷⁶ J. Charkiewicz, *Tobą raduje się całe stworzenie... Ikony Bogurodzicy w prawosławiu*, Warszawa 2009, s. 9; Tenże, *Ikony Matki Bożej*, Hajnówka 2000, s. VI

2.3.1. Kanoniczność ikony

Spełnianie przez ikonę wymagań kanonu jest niezbędne aby mogła ona pełnić swoją funkcję i aby patrzący mógł rozpoznać przedstawione na niej postaci. E. Smykowska definiuje kanon jako „wzorzec określający podstawowe zasady poszczególnych etapów powstawania ikony: przygotowanie materiału, schemat kompozycji (forma, treść, sposoby przedstawiania postaci, typ stroju, typ barwy i jej symbolika)”.⁵⁷⁷ Ukształtowany przez Tradycję Kościoła wyrażoną w orzeczeniach soborów, nauczaniu Ojców, a także w hymnach i modlitwach liturgicznych kanon zapisany w hermenejach (w kręgu kultury ruskiej zwanych „podlinnikami”) – swoistych podręcznikach dla ikonografów⁵⁷⁸. Najbardziej rozpowszechnionym tekstem tego typu jest przetłumaczona także na język polski XVIII-wieczna „Hermeneia” Dionizjusza z Furny.⁵⁷⁹ W praktyce ikonograficznej kanon posiada znaczenie zbliżone do dogmatu⁵⁸⁰ – odpowiada on na pytanie: „jakie przedstawienie jest najodpowiedniejsze dla wyrażenia wiary Kościoła?”⁵⁸¹ Kanon powstał w wyniku dążenia do naśladowania w ikonach ich pierwowzorów. Jego przestrzeganie gwarantuje sakralność ikony.⁵⁸² Zdaniem Dariusza Klejnowskiego-Różyckiego kanon ikonograficzny to przede wszystkim wyraz eklezjalności ikonografa. Jego zadaniem jest bowiem przekazanie wiary, „którą sam współdzieli”.⁵⁸³ W nauczaniu Kościoła prawosławnego nie do pomyślenia jest tworzenie sztuki liturgicznej przez osobę nieposiadającą daru kontemplacji.⁵⁸⁴ Ikonograf musi posiadać talent,⁵⁸⁵ ale same zdolności artystyczne nie wystarczą – niezbędne jest praktykowanie modlitwy

⁵⁷⁷ E. Smykowska, *Ikona...*, dz. cyt., s. 41

⁵⁷⁸ S. Stawicki, *Techniczne i technologiczne...*, dz. cyt., s. 116-117

⁵⁷⁹ Dionizjusz z Furny, *Hermeneia czyli objaśnienie sztuki malarskiej*, tłum. I. Kania, Kraków 2004, s. 320

⁵⁸⁰ Hermeneje można nawet określić jako „loci theologici” dla historii dogmatów. K. Klauza, *Teokalia...*, dz. cyt., s. 215

⁵⁸¹ Aby pomóc ikonografom we właściwym ukierunkowaniu ich twórczej pracy Kościół proponuje tytuły ikon nasycone teologiczną głębią. Dla przedstawień Chrystusa są to m.in.: „Wszchemocny”, „Źródło Życia”, „Zbawiciel Świata”, „Miłosierny”, „Emmanuel”, „Król Chwały”, a dla przedstawień Maryi „Królowa Aniołów”, „Wskazująca Drogę”, „Czuła Dziewica”, „Radość Wszystkich”, „Pocieszycielka Strapionych”. Zob. K. Klauza, *Teologiczna hermeneutyka...*, dz. cyt., s. 149; J. Różycka-Klejnowska, D. Klejnowski-Różycki, *Studium ikony*, dz. cyt., s. 133

⁵⁸² B. Dąb-Kalinowska, *Ikony i obrazy*, dz. cyt., s. 22

⁵⁸³ D. Klejnowski-Różycki, *Sakralna sztuka...*, dz. cyt., s. 82

⁵⁸⁴ „Jakże może malować ikonę ten, kto nie tylko przed sobą nie ma, lecz i nie widział nigdy praobrazu lub, mówiąc językiem malarskim, natury?” Zob. P. Florenski, *Ikonostas...*, dz. cyt., s. 116-117; por. W. Kawecki, *Czy piękno może...*, dz. cyt., s. 220

⁵⁸⁵ „Ikona nigdy nie może zejść poniżej pewnego poziomu artystycznego, jest to jej narzędziowe minimum.” Zob. P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 181

i ascezy.⁵⁸⁶ Żywa więź artysty ze wspólnotą Kościoła stanowi gwarancję katolickości (powszechności) przekazu ikony, będącej wyrazem wiary Ludu Bożego, a nie subiektywnych doświadczeń malarza.⁵⁸⁷ Środkiem broniącym ikonografów przed pokusą indywidualizmu było ich zrzeszanie się we wspólnoty, w których każdy członek miał przydzielone określone zadania związane z powstawaniem ikony: jeden specjalizował się w przygotowywaniu desek, inny w nakładaniu lewkasu, pozłotnictwie, albo malowaniu poszczególnych partii dzieła. Paweł Florenski napisał, że taki podział pracy był wyrazem troski o „czystość wspólnie przekazywanej prawdy. I jeśli nawet do ikony zakrada się coś subiektywnego, jest to równoważone, poszczególni twórcy bowiem wzajemnie korygują swe mimowolne odstępstwa od obiektywizmu”.⁵⁸⁸ Dla każdego z nich najważniejszym celem było osiągnięcie „soborności” dzieła i jego liturgiczności.⁵⁸⁹ Praktyka podziału pracy oraz zachowania anonimowości twórcy odpowiada przekonaniu, że kanonem ikony jest w istocie wiara Kościoła.⁵⁹⁰ Zadaniem ikonografa jest przekazanie tej wiary, a nie zapis własnych duchowych doświadczeń. Z tego powodu istotne jest to, kto pisze ikonę (nie może to być osoba niewierząca, popadła w herezje lub podległa karom kościelnym), jak i po co to robi oraz dla kogo. Ikony bowiem nie można malować w oderwaniu od Tradycji i tylko dla siebie.⁵⁹¹ Drugim, równie istotnym elementem składowym kanonu jest technika malowania ikon. Stoi ona na straży dogmatycznej poprawności dzieł. Każdy element twórczego procesu ma znaczenie duchowe, czego świadectwem są teksty modlitw zalecanych do odmawiania podczas poszczególnych etapów pracy.⁵⁹²

⁵⁸⁶ K. Kupiec, *Ikona obrazem świata niewidzialnego*, w: „Sztuka w liturgii”, red. Wacław Świerżawski, Kraków 1996, s. 297-298

⁵⁸⁷ „Ikonograf kreśląc ludzkie oblicze Boga, transponuje wizję Kościoła (...). Jest to sztuka synergiczna, Boży Duch-Ikonograf inspiruje człowieka. I rzeczywiście, wszystkie ikony Chrystusa sprawiają wrażenie zasadniczego podobieństwa, Chrystusa poznaje się natychmiast, lecz nie jest to podobieństwo portretowe. To nie ludzka indywidualność, lecz Hipostaza Chrystusa objawia się każdemu ikonografowi w sposób równocześnie jedyny, eklezjalny i osobowy (...).” Zob. P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 180

⁵⁸⁸ P. Florenski, *Ikonostas...*, dz. cyt., s. 170

⁵⁸⁹ B. Dąb-Kalinowska, *Ikony i obrazy*, dz. cyt., s. 51

⁵⁹⁰ Mimo, że za autora ikon uznaje się Kościół, to rola twórcy jest niezwykle istotna: bez niego Kościół niczego nie stworzy. Zob. D. Klejnowski-Różycki, *Sakralna sztuka...*, dz. cyt., 83

⁵⁹¹ J. Różycka-Klejnowska, D. Klejnowski-Różycki, *Studium ikony*, dz. cyt., s. 136

⁵⁹² Na przykład nakładaniu na deskę poszczególnych warstw zaprawy wapienno-kredowej towarzyszą modlitwy do Apostołów i wybranych świętych, np. św. Pawła, św. Macieja, czy świętych kobiet namaszczaających ciało Pana. Zob. *Rytuał ikonopisarzki. Obrzędy poświęcenia ikon, modlitwy na poszczególnych etapach pisania ikony, rytmy błogosławieństw ikonopisarzy. Instrumentum laboris*, red. D. Klejnowski-Różycki, Śląska Szkoła Ikonograficzna, Zabrze 2010, s. 21-33

W teologii prawosławnej istnieje przekonanie, że nawet materiały użyte do wykonania dzieła są składnikiem jego kanoniczności.⁵⁹³

Równie ważną częścią składową kanonu ikony bizantyńskiej (a po niej ruskiej i wielu innych) jest powstała w Bizancjum filozofia piękna, będąca podstawą „języka”, za pomocą którego ikona komunikuje duchowe treści.⁵⁹⁴ Głównymi elementami tego „języka” są: przyznanie najważniejszego znaczenia światłu,⁵⁹⁵ umieszczanie w centrum ikony postaci ludzkiej,⁵⁹⁶ geometryzacja struktury przedstawień⁵⁹⁷ oraz sytuowanie ich jakby poza czasem i przestrzenią,⁵⁹⁸ stosowanie odwróconej perspektywy⁵⁹⁹ oraz wypracowanej w tradycji bizantyńskiej symboliki kolorów.⁶⁰⁰

⁵⁹³ J. Tofiluk, *Ikonoklazm i ikonoklazmy*, w: „Ikona dziś. Rozmowy o współczesnym malarstwie ikonowym”, red. E. Jackowska-Kurek, Kraków 2008, s. 124

⁵⁹⁴ J. Różycka-Klejnowska, D. Klejnowski-Różycki, *Studium ikony*, dz. cyt., s. 144

⁵⁹⁵ Światłem ikony jest złoto. Jako najcenniejszy materiał na ziemi wyraża ono to, co najcenniejsze w świecie ducha. W ikonie światło posiada pierwszeństwo nad rysunkiem, „ponieważ pochodzi od Boga, jak w Jezusie Chrystusie pierwszeństwo posiada natura boska, która „uhipostatyznia” naturę ludzką”. Światło formuje i wydobywa tożsamość przedstawianych postaci. Zob. J. Królikowski, *Nieme słowo...*, dz. cyt., s. 122; I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 32

⁵⁹⁶ Postaci ludzkiej jest podporządkowana cała kompozycja ikony. W przypadku ikon wielopostaciowych centralne miejsce zajmuje ta, która posiada największe duchowe znaczenie. Najważniejszym elementem postaci jest jej oblicze rozumiane jako twarz, oczy i ręce. Większość autorów uważa, ikonograf powinien rozpoczynać pracę od głowy i podporządkować jej pozostałe części ciała malowanej postaci, a nawet kompozycję dzieła (Irina Jazykowa proponuje odwrotną teorię tłumacząc, że dominująca oblicza uwidacznia się w malowaniu go na samym końcu, jako najdoskonalszego elementu dzieła). Oblicze, wyrażające prawdę o przebóstwionej naturze człowieka, zyskało tę uprzywilejowaną rolę w momencie Wcielenia Słowa. Zob. I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 26; E. Smykowska, *Ikona...*, dz. cyt., s. 56; M. Quenot, *Ikona...*, dz. cyt., s. 80; M. Kotyński, *Medytacje nad Ikoną Matki Bożej Nieustającej Pomocy*, Kraków 2004, s. 57; P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 190

⁵⁹⁷ J. Różycka-Klejnowska, D. Klejnowski-Różycki, *Studium ikony*, dz. cyt., s. 145

⁵⁹⁸ „Mimo to ikony nie są dziełami statycznymi, ponieważ poruszają się w idealnej przestrzeni metafizycznej i znajdują się w zgodności z kontekstem czasu liturgicznego. Abstrakcyjne złote tło w obrazach lub mozaikach zastępuje konkretną trójwymiarową przestrzeń i wprowadza w wizję świata metafizycznego.” J. Królikowski, *Nieme słowo...*, dz. cyt., s. 123; P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 187

⁵⁹⁹ Perspektywa w ikonie stanowi całkowite przeciwieństwo perspektywy zbieżnej. W ikonie „w miarę oddalania się od widza przedmioty nie zmniejszają się, a często nawet i zwiększają się; im głębiej wchodzimy w przestrzeń ikony, tym szerszy staje się zakres widzenia. Świat ikony jest nieskończony, jak i nieskończone jest poznanie Bożego świata. Punkt zbiegu wszystkich linii nie znajduje się na płaszczyźnie ikony, ale poza nią, przed ikoną, w tym miejscu, gdzie znajduje się kontemplujący widz. Mówiąc ściślej – w sercu kontemplującego widza. Stąd też linie (umowne) rozchodzą się, rozszerzając jego widzenie. „Zbieżna” i „odwrotna” perspektywy wyrażają przeciwstawne wizje świata. Pierwsza opisuje świat naturalny, druga - świat Boży. Jeśli w pierwszym wypadku celem jest maksymalna iluzoryczność, to w drugim – maksymalna umowność.” Zob. I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 39; P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 189-190

⁶⁰⁰ **Biel** w ikonie posiada znaczenie najbardziej bliskie złotu, stanowiąc równocześnie kolor i światło. Oznacza ona moc i chwałę Boga, a zarazem przemijalność i zniszczalność doczesnego świata. Kolor **czerwony** w myśli Pseudo-Dionizego Areopagity jest związany z ogniem. Skojarzenie to zostało przeniesione do sztuki ikonowej, gdzie czerwień oznacza „ogień ducha, którym Pan chrzci swoich wybranych” oraz kolor męczeństwa. W ikonach nowogrodzkich jaskrawa czerwień zastępowała złote tło ikony. **Zieleń** była kolorem szczególnie preferowanym w szkołach ikonograficznych środkowej Rusi – twerskiej i rostowsko-suzdalskiej. Barwa ta, oznaczająca młodość, żywotność i wieczne kwitnienie jest kolorem nadziei, Ducha Świętego, czasami także kolorem szat męczenników oddających

Powyższe aspekty kanonu są istotne, ponieważ w gruncie rzeczy kanon jest przekazem konkretnej wizji świata. Środki wyrazu ikony służą ukazaniu rzeczywistości, w której każdym elemencie króluje Bóg. Tak powstałe dzieła „mają wyrażać wiarę we Wcielenie – czyli mają przekazywać poprawną kosmologię (odpowiedź na pytanie czym jest i jaka jest cała rzeczywistość), antropologię (odpowiadającą na pytanie o człowieka) i teologię (kim jest Bóg, w jakiej relacji jest do stworzenia)”.⁶⁰¹ Szczegółowe normy utrwalone w kanonie mogą wydawać się ograniczeniem dla twórczej wolności artysty. W dokumentach prawosławnego Soboru „Stu Rozdziałów” z 1551 r. znajduje się zalecenie dla biskupów, aby „każdy w swojej diecezji ze szczególną troską czuwał nad tym, by ikonografowie wyzbyli się fantazji i postępowali zgodnie z tradycją”.⁶⁰² Owe wyzbycie się fantazji ma na celu zabezpieczenie przekazu prawd wiary i ich obronę przed zniekształceniem. Celem malarza ikon jest stworzenie wizerunku jak najbardziej wiernego praobrazowi, dlatego w tej dziedzinie sztuki nie istnieje właściwe dla historii sztuki wartościowanie oryginału i kopii.⁶⁰³ „Wierność oryginałowi, możliwie dokładne powtarzanie go przez malarzy ikon miało na celu, także w kopiach, zachowanie wierności praobrazowi, ukazanie jego niezmienności.”⁶⁰⁴ W teologii ikony już same te pojęcia („oryginał” i „kopia”) są nieadekwatne, bo wszystkie ikony danego przedstawienia noszą ten sam tytuł („imię”) mają tę samą duchową moc. Wszelkie techniczne nowatorstwo spotyka się z negatywnym odbiorem cerkiewnej hierarchii. Miejsce na wyrażenie osobistego

Chrystusowi kwiat swojej młodości. Kolor **niebieski** zawiera w sobie element tajemnicy. Daje on wrażenie głębi i spokoju, tworzy klimat nierealności, oznaczając transcendencję. W wyobrażeniach materii jest kolorem pasywnym („sinyj”, „błękit morski”), zaś w wyobrażeniach duchowych aktywnym, prowadzącym do transcendencji („błękit klasyczny”). Oznacza wiarę, pokorę i mądrość oraz jest kolorem Matki Bożej. **Żółć** jest bliska złotu (bywa stosowana z nim zamiennie), ale posiada też negatywne konotacje. Czysta żółć wskazuje na prawdę, choć może wprowadzać atmosferę smutku (żółć cytrynowa). Zmieszany żółty symbolizuje pychę, cudzołóstwo, zdradę, a nawet bywa atrybutem piekła. Kolor **brązowy** jest barwą ziemi, ukazuje gęstość materii. Należy on do mnichów i ascetów oznaczając ich wyrzeczenie się radości ziemskiego życia i ubóstwo. Brąz jest stosowany do stopniowania innych kolorów, przez co wnosi do każdego z nich znaczenie zanurzania rzeczywistości stworzonej w każdą z wyobrażonych na ikonie rzeczywistości nadprzyrodzonych. **Czerń** jest całkowitym brakiem światła. To kolor potępieńców, grobów i śmierci. Na niektórych ikonach można zobaczyć czarne szaty mnichów oznaczające ich śmierć dla świata. Kolor ten zapowiada przysze odkupienie (czerń grobów zapowiada zmartwychwstanie, a czerń habitów wieczną nagrodę za trudy ascezy). Zob. J. Różycka-Klejnowska, D. Klejnowski-Różycki, *Studium ikony*, dz. cyt., s. 178-185; I. Jazykova, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 33; O. Popova, E. Smirnova, P. Cortesi, *Ikony różnych kręgów kulturowych od VI w. po czasy współczesne*, tłum. T. Łozińska, Warszawa 2000, s. 151; K. Klauza, *Teologiczna hermeneutyka...*, dz. cyt., s. 149-150

⁶⁰¹ D. Klejnowski-Różycki, *Sakralna sztuka...*, dz. cyt., 83

⁶⁰² Mansi XIII, 252 C, cyt. za: P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 181

⁶⁰³ Por. P. Florenski, *Ikonoostas...*, dz. cyt., s. 126

⁶⁰⁴ B. Dąb-Kalinowska, *Ikony i obrazy*, dz. cyt., s. 50

talentu artysty znajduje się zatem poza materialną sferą ikony. Leży ono w rzeczywistości ducha. Biorąc za przykład słynną *Trójcę Świętą* Rublowa Paul Evdokimov zauważył, że kompozycja ta, podana za przykład do naśladowania dla wszystkich wizerunków Trójcy „nie stała się przez to bardziej ikoną niż jakakolwiek inna kompozycja podporządkowana tej samej funkcji pośrednictwa i obecności. Natomiast oryginalne, kontemplacyjne i wyraziste przenikanie tajemnicy zależy już od osobistego geniuszu ikonografa”.⁶⁰⁵ Malarz ikon szanując tradycyjne rozwiązania i schematy potrafi wycisnąć na nich piętno własnego talentu, udowadniając, że tradycja jest wciąż żywa, rozwijająca i zawierająca wizję tego, czego nie widzi się dwa razy.⁶⁰⁶ Najlepszym dowodem prawdziwości tego stwierdzenia jest brak dwóch identycznych ikon tego samego tematu. Freski pokrywające kaplicę Trójcy Świętej w Lublinie także zawierają elementy wyróżniające je spośród innych zespołów bizantyńsko-ruskich malowideł powstających w tym samym czasie.

2.3.2. Ikona a liturgia

Ikona jest wybitnie związana z liturgią: narodziła się na podstawie liturgicznych tekstów,⁶⁰⁷ a służba liturgii stanowi jej podstawowe zadanie.⁶⁰⁸ Ikonę można nazwać najdoskonalszym przejawem sakralnej sztuki liturgicznej. Tak rozumiana (ikona) pełni określone zadania. Przede wszystkim już przez sam fakt swojego istnienia wyraża ona wiarę we Wcielenie, a zatem istotę chrześcijaństwa. Ikona służy wyznawaniu i komunikowaniu treści wiary, dlatego musi spełniać kryterium ortoikoniczności. Ikona pełni także funkcję dydaktyczną (*Biblia pauperum*), anamnetyczną (w quasi-sakramentalny sposób uobecnia przedstawiane wydarzenia i postaci) i dekoracyjną. Ta ostatnia jest wprawdzie najmniej istotna, ale ikony służą także upiększaniu wnętrza świątyni.⁶⁰⁹ Autor klasyfikacji tych funkcji wymienia także funkcję dewocyjną, rozumianą jako oddziaływanie na sferę emocjonalną widza w celu wywołania „radości, wzruszeń, uniesień, czy nawet lęku”.⁶¹⁰ W odniesieniu do ikony rola ta wydaje się dyskusyjna - kanon ikonograficzny wyklucza przedstawianie emocji malowanych postaci, a zatem – pośrednio – oddziaływanie na uczucia widza.

⁶⁰⁵ P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 182; por. N. Mojżyn, *Świat ikony...*, dz. cyt., s. 236

⁶⁰⁶ P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 185

⁶⁰⁷ Na temat inspiracji ikon tekstami liturgicznymi pisał Norbert Mojżyn. Zob. N. Mojżyn, *Świat ikony...*, dz. cyt., s. 211-217

⁶⁰⁸ J. Różycka-Klejnowska, D. Klejnowski-Różycki, *Studium ikony*, s. 58

⁶⁰⁹ D. Klejnowski-Różycki, *Sakralna sztuka...*, dz. cyt., s. 85-86

⁶¹⁰ Tamże, s. 86

W historii malarstwa ikonowego zdarzały się wprawdzie budzące bojaźń wyobrażenia Sądu Ostatecznego, ale powstawały one w czasie, gdy towarzysząca ikonie myśl teologiczna przeżywała swój kryzys.⁶¹¹ Wydaje się, że funkcja dewocyjna w odniesieniu do ikony powinna być raczej rozumiana jako zachęcanie wierzących do kontemplowania Boga w Jego dziełach i do naśladowania przedstawionych świętych.⁶¹²

Liturgia stanowi naturalne środowisko ikony. Teolodzy zgodnie twierdzą, że wyrwana z modlitewnego kontekstu ikona staje się niezrozumiała.⁶¹³ Traci ona wówczas swoją podstawową cechę, jaką jest jej doksologiczny charakter. Narodzona z liturgii ikona „domaga się, aby żyć w chwale Boga i na chwałę Bogu”.⁶¹⁴ Jej doksologiczność przejawia się w tym, że ikona nie wyobraża żadnych prawd, ale je objawia – w szczególny sposób objawia Niewidzialnego Boga, który w Osobie Chrystusa ukazał się ludziom i został uwielbiony oraz ukazał nam przemienione człowieczeństwo.⁶¹⁵ Ikona sakralizuje przestrzeń, w której się znajduje. „Dzięki swojej funkcji liturgicznej, jako symbioza znaczenia i obecności, ikona uświęca naturę: z obojętnego mieszkania czyni «kościół domowy», z życia człowieka wierzącego – liturgię wewnętrzną i nieprzerwaną.”⁶¹⁶ Zgodnie z prawosławnym zwyczajem wchodzący do domu gość najpierw oddaje pokłon ikonie, a dopiero później wita gospodarza domu. Tradycja ta wyraża głęboką prawdę teologiczną, że przede wszystkim Bogu należy się hołd, zaś na drugim miejscu znajduje się cześć okazywana ludziom (stworzonym na Boże podobieństwo). Umieszczana w domach wierzących ikona koncentruje serca ich mieszkańców na oddziaływaniu przenikającej wszystko rzeczywistości niebieskiej. Podejmując refleksję nad związkami ikony z liturgią J. Królikowski zauważył, że chronologiczne pierwszeństwo liturgii przed ikoną stanowi klucz do odczytania głównego przesłania świętego obrazu. „Ikona

⁶¹¹ Podawanym przez Jazykową przykładem są jarosławskie i kostromskie malowidła z XVII w. Był to czas, kiedy malarstwo ikonowe znajdowało się pod wpływami sztuki zachodniej. Zob. I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 48; 152 nn

⁶¹² Zob. N. Mojżyn, *Świat ikony...*, dz. cyt., s. 237

⁶¹³ „Ikona w muzeum – to nonsens, ona tutaj nie żyje, a jedynie istnieje jak zasuszony kwiatek w zielniku lub jak motyl na szpilce w pudełku kolekcjonera. Sztucznie wyrwana ze swego środowiska ikona staje się niema.” Zob. I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 41-42; N. Mojżyn, *Świat ikony...*, dz. cyt., s. 236. Stąd nowatorskie formy muzealnych ekspozycji ikon, nawiązujące do organizacji przestrzeni na wzór przestrzeni parasakramentalnej (np. kaplic). Efekty takich działań można zobaczyć m.in. w Muzeum Ikon w Supraślu.

⁶¹⁴ N. Mojżyn, *Świat ikony...*, dz. cyt., s. 234

⁶¹⁵ Tamże, s. 235

⁶¹⁶ P. Evdokimov, *Poznanie Boga w tradycji wschodniej. Patrystyka, liturgia, ikonografia*, tłum. A. Liduchowska, Kraków 1996, s. 120

uczestniczy (...) w liturgii nie tylko ze względu na miejsce, jakie zostało jej przyznane w jej ramach, ale przede wszystkim ze względu na to, że stanowi ona odzwierciedlenie tego, co dokonuje się w liturgii za pomocą swojego specyficznego języka, jakim jest linia i kolor. Sztuka ikony (...) jest zapisem tego, z czego się rodzi, a mianowicie treści wiary, gestów, postaw i słów, za pośrednictwem których wierzący zwraca się do Boga.”⁶¹⁷ Aby ten zapis był możliwy i czytelny, konieczna jest eklezjalność ikonografa oraz posłuszeństwo wymaganiom kanonu.

Zdaniem teologów w prawosławnej liturgii Słowo Boże występuje niejako w trzech „hipostazach”. Jest to przede wszystkim słowo dźwięczące w biblijnych czytaniach, modlitwach i śpiewach, słowo ujawnione wzrokowi w postaci ikon oraz sam Bóg Żywy – Słowo – obecny w zgromadzonych wiernych i przez komunie świętą czyniący ich swoim mistycznym Ciałem.⁶¹⁸ Będąca wyrażonym kolorami Bożym Słowem ikona posiada moc eklezjotwórczą. „Poprzez relacyjne odniesienia do sfery liturgii i modlitwy [ikona – E.S.] wywiera konkretny wpływ na uświęcenie człowieka.”⁶¹⁹ W ikonie widzimy zarówno dzieła Boże, jak i odpowiedź wierzących na te dzieła. To założenie sprawiło, że w Bizancjum utożsamiono sztukę ze sztuką liturgiczną. Każdemu dziełu sztuki oraz wyrazowi artystycznemu w nim utrwalonemu nadawano ściśle określony cel i funkcję w ramach przestrzeni liturgicznej po to, by za ich pośrednictwem kształtować postawę autentycznej wiary i by człowiek doznawał wobec nich prawdziwego „wyciszenia” i „uspokojenia”.⁶²⁰ Znaczenie wypełniających przestrzeń sakralną artefaktów jest tak wielkie, że zdaniem niektórych sprawiają one wrażenie życia liturgicznymi tajemnicami. Paul Evdokimov napisał, że „stających na progu świątyni prawosławnej zaskakuje silne wrażenie bezustannie tętniącego życia; nawet poza nabożeństwami, wszystko trwa w oczekiwaniu świętych misteriów, wszystko jest ożywione i skierowane ku Temu, który przychodzi dać nam siebie jako Pokarm”.⁶²¹

Miejszem, gdzie w szczególnie sposób uwidacznia się związek ikony z liturgią jest ikonostas. Ten wyjątkowy rodzaj przegrody ołtarzowej posiada swoich zwolenników i przeciwników. Współczesna teolog Irina Jazykowa zwraca uwagę na fakt, że wysoką przegrodę ołtarzową zaczęto budować w ruskich cerkwiach w okresie

⁶¹⁷ J. Królikowski, *Nieme słowo...*, dz. cyt., s. 121

⁶¹⁸ I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 42

⁶¹⁹ K. Klauza, *Teologiczna hermeneutyka...*, dz. cyt., s. 58

⁶²⁰ J. Królikowski, *Nieme słowo...*, dz. cyt., s. 121

⁶²¹ P. Evdokimov, *Poznanie Boga...*, dz. cyt., s. 121

upadku myśli teologicznej oraz że wraz z odnowieniem prawosławnej duchowości powstały tendencje do umieszczania w świątyniach niskich ikonostasów, pozwalających wiernym na oglądanie przebiegu liturgii.⁶²² Niemniej ikonostas ze swoim bogatym w treści i konsekwentnym programem teologicznym stanowi wartościowe narzędzie głoszenia Królestwa Bożego, a ikony w nim umieszczone mogą być traktowane jako okna pozwalające wiernym dostrzec istotę sprawowanych w prezbiterium obrzędów. Paweł Florenski napisał, że „materialny ikonostas nie ukrywa przed wierzącymi żadnych interesujących i głębokich tajemnic, jak wyobrażają sobie niektórzy (...), a, na odwrót, odsłania im, półślepym, tajemnice sanktuarium, otwiera im, chromym i kalekim, wejście do innego świata, które zatrasnęła przed nimi ich własna gnuśność”.⁶²³ Zdaniem Florenskiego ikonostas jest widzeniem, a to doskonale współgra z naturą liturgii wprowadzającej wiernych w tajemnice Królestwa Bożego.⁶²⁴ Wśród fresków pokrywających kaplicę Trójcy Świętej na zamku w Lublinie dopatrzone zostało także nawiązanie do teologicznego programu ikonostasu. Scena przedstawiająca starotestamentalne wyobrażenie Trójcy Świętej – „Gościnność Abrahama” – została namalowana na południowej stronie ściany tęczowej, czyli w miejscu odpowiadającym ikonie patrona świątyni umieszczanej w ikonostasie.⁶²⁵ Kaplica zamkowa z oczywistych względów była pozbawiona ikonostasu, ale autorzy programu malowideł zapewne byli świadomi spójności teologicznego programu rozpisu cerkwi i ikonostasu.⁶²⁶ Malując na ścianie nawy „ikonę chramową” wprowadzili do kaplicy element właściwy ikonostasowi i zarazem doskonale harmonizujący z całym programem fresków. Zgodnie z teologią prawosławną wewnątrz świątyni stanowi „jedną wielką ikonę, wyobrażenie Królestwa

⁶²² I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 50

⁶²³ P. Florenski, *Ikonostas...*, dz. cyt., s. 113

⁶²⁴ Zob. J. Królikowski, *Nieme słowo...*, dz. cyt., s. 128

⁶²⁵ A. Różycka-Bryzek, *Freski bizantyńsko-ruskie...*, dz. cyt., s. 62

⁶²⁶ „W pewnym sensie ikonostas dubluje malowidła w cerkwi, ale inaczej objawia obraz świata, w postaci bardziej skondensowanej, zwracając uwagę obecnych na nadchodzące powtórne przyjście Jezusa Chrystusa.” Zob. I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 50-51; Andrzej Kotecki wyraził opinię, że freski pokrywające Kaplicę Trójcy Świętej w Lublinie stanowią przeniesienie funkcji ikonostasu na sklepienie i ściany świątyni. „Zabieg ten spowodował, że cała świątynia stała się Ikonostasem otaczającym ołtarz obrządku łacińskiego.” W świetle przeprowadzonych wcześniej rozważań nad realizacją „bizantyńskiego” kanonu zdobienia świątyń przez pracujących w Lublinie artystów stwierdzenie Koteckiego wydaje się nieuzasadnione, jednak trudno mu odmówić pewnego uroku. Będące „oknem” na świat niewidzialny lubelskie malowidła pełnią rolę podobną do ikonostasu w tym sensie, że pozwalają zgromadzonym w kaplicy wiernym zobaczyć to, co – zgodnie z przytoczoną na poprzedniej stronie opinią Florenskiego – odkrywa przed modlącymi się ikonostas. Zob. A. Kotecki, *Lubelska perła...*, dz. cyt., s. 295

Bożego”.⁶²⁷ W przypadku interesującej nas kaplicy wewnątrz tej „ikony” sprawowana była liturgia katolicka. Różnice rytu nie przeszkadzają jednak ikonom w pełnieniu ich podstawowej funkcji liturgicznej – prowadzenia do uwielbienia Boga.

Zarysowana w powyższych rozważaniach problematyka piękna i jego roli w teologii stanowi podstawę dla teologicznej refleksji nad freskami w lubelskiej Kaplicy Zamkowej. Dzieło powstałe pod kierunkiem mistrza Andrzeja spełnia kryterium obiektywnego piękna, mającego źródło w samym Bogu. Piękno to, nierozzerwalne związane z dobrem i prawdą może być przedmiotem badań teologii piękna, której szczególnym przejawem jest teologia ikony. Ikona zaś, nazywana „oknem ku wieczności”,⁶²⁸ pozwala człowiekowi już tu na ziemi oglądać chwałę Boga, a zatem Jego piękno.

⁶²⁷ N. Mojżyn, *Świat ikony...*, dz. cyt., s. 224

⁶²⁸ M. Quenot, *Ikona...*, dz. cyt., s. 3

Rozdział trzeci

3. Piękno Boga wyrażone we freskach lubelskiej Kaplicy Zamkowej

Treść fresków w lubelskiej Kaplicy Zamkowej odzwierciedla wybrane elementy teologii dogmatycznej w jej interpretacji po soborze w Vienne (1311-1312 r.).⁶²⁹ Aby przyjąć komentowane podczas wspomnianego soboru prawdy objawione, wierni potrzebowali obrazów. Jak wyjaśnia Witold Kawecki, „obraz unaocznia i uobecnia realność każdej, nawet transcendentnej rzeczywistości. Jest potrzebny, aby zobaczyć Boga, aby doświadczyć wiary.”⁶³⁰ Dzieło sztuki mające pełnić tak podniosłe zadanie musi być owocem autentycznych duchowych poszukiwań, otwartego na tajemnicę artysty. Lubelskie freski bez wątpienia spełniają to kryterium. Niniejszy rozdział będzie stanowił próbę odczytania polichromii Kaplicy Zamkowej w kluczu estetyki teologicznej Hansa Ursa von Balthasara. W metodzie tej przechodzi się od tego, co widzialne, do tego, co niewidzialne, aby możliwie precyzyjnie określić semantykę fresków ikonowych. Metafizyczna natura sztuki staje się w istocie teologią piękna jeśli za przedmiot poznania z wiarą przyjmuje źródło wszelkiego piękna - czyli Boga.⁶³¹ Prowadzi też do odkrycia zbawczej, funkcji piękna, bowiem na gruncie bytu piękno powiązane jest z prawdą i z dobrem, z objawionym sensem świata osób, rzeczy i zdarzeń oraz dobrem, jakim w ostatecznym rozrachunku jawi się łaska Boża. Balthasar postrzega tę funkcję kalotyczną jako desygnat kategorii chwały (כבוד, δόξα, gloria) Bożej.⁶³² Swoją estetyczno-teologiczną metodę poznawania konkretyzacji piękna w otaczającym nas świecie przedstawił w kolejnych tomach „Chwały”. Proces poznania przebiega od obiektywnego istnienia artefaktu piękna, poprzez poznanie zmysłowe, pogłębienie semantyczne także na gruncie wiedzy religijnej aż po antropologiczne i soteriologiczne konsekwencje tego procesu estetycznego. Poznanie w nurcie chwały Bożej dokonuje się równoległe z odkrywaniem mocą zmysłów i dyskursu logicznego wszelkich przejawów prawdy i dobra, z którymi pozostaje w nierozdzielnyim związku. Związek ten stał się możliwy do poznania na

⁶²⁹ K. Klauza, *Kaplica...*, dz. cyt., s. 186

⁶³⁰ W. Kawecki, *Zobaczyć wiarę...*, dz. cyt., s. 126

⁶³¹ Tenże, *Teologia piękna...*, dz. cyt., s. 117-130

⁶³² Odpowiada tym samym na kwestię prawdziwości adagium Dostojewskiego o związku piękna ze zbawieniem.

W. Kawecki, *Czy piękno może...*, dz. cyt., s. 201–221.

współczesnym poziomie rozwoju estetyki, w tym także w jej teologicznym kontekście - na fundamencie estetyki biblijnej i nauczania uznanych autorytetów teologicznych.

Zdaniem Balthasara treść pojęcia chwały najpełniej „ukazuje się dopiero tam, gdzie poprzez odpowiedź na słowo osiągnięte jest pełne podobieństwo między Bogiem w sobie i Bogiem w Jego świecie, doskonałe współbrzmienie między praobrazem i odbiciem, gdzie w stworzeniu podnoszona jest skończona wszechwładza Boga, gdy w całym zasięgu Jego panowania przyjęte jest Jego prawo i uznane Jego bycie sprawiedliwym”.⁶³³ Taki obraz świata zawarty jest we freskach lubelskiej Kaplicy Zamkowej. Wyobrażona w nich rzeczywistość zapowiedziana w Piśmie Świętym i będąca przedmiotem chrześcijańskiej nadziei jest wypełniona należną samemu Bogu chwałą. Pracujący w Lublinie artyści ukazali ten przebóstwiony świat przy pomocy szerokiego wachlarza malarskich środków. Niniejsze rozważania mają na celu prześledzenie poszczególnych scen i wydobyć z nich tego, co najpełniej ukazuje zawarte w nich chrystocentryczne piękno.

3.1. Trynitologia wizualna

Przedstawienia trynitologiczne zajmują w lubelskiej Kaplicy istotne miejsce m.in. ze względu na wezwanie świątyni. Freski wizualizują dogmat o Trójcy Świętej bez zaznaczania kwestii *Filioque*, co było zgodne z ówczesnym stanem historii tej prawdy wiary.⁶³⁴ Wśród lubelskich malowideł znajdują się zarówno kanoniczne, jak i niekanoniczne wyobrażenia Trójjedynego Boga. Ponadto pracujący w Kaplicy Zamkowej artyści posłużyli się wskazującymi na Trójcę symbolami.⁶³⁵

3.1.1. Symboliczne wyobrażenia Trójcy Świętej na sklepieniu Kaplicy Zamkowej

Sklepienie prezbiterium wypełnia wyobrażenie *Maiestas Domini* (il. 1). Tronującego Chrystusa wpisano w gwieździstą mandorłę⁶³⁶ z symbolami czterech

⁶³³ H. U. von Balthasar, *Chwała. Estetyka teologiczna. 3/2 Teologia. Część 2 Nowy Testament*, tłum. J. Fenrychowa, Kraków 2010, s. 239

⁶³⁴ K. Klauza, *Teokalia...*, dz. cyt., s. 134

⁶³⁵ Takimi jak trójdzielne mandorle, trójbarwna dekoracja żeber sklepienia prezbiterium, trzy chóry anielskie adorujące Trójcę. Por. J. Sprutta, *Trinitologia picta na przykładzie polichromii w kościele pod wezwaniem Nawiedzenie NMP w Kaliszu. Program badań*, w: „Poznańskie Studia Teologiczne”, 39 (2021), s. 234-240

⁶³⁶ Obecnie można zauważyć siedem promieni wychodzących z mandorli. Najczęściej w tego typu przedstawieniach malowano ośmiogwieździstą mandorłę wskazującą na absolutną doskonałość. Zob.

ewangelistów. Wizerunek *Pantokratora* uzupełnia otoczona sześcioboczną mandorłą gołębicą – symbol Ducha Świętego – złączoną promieniem z podwójną kolistą mandorłą obecności Boga Ojca i Syna. Trójjedynego Boga adorują przedstawiciele trzech najwyższych chórów anielskich: Cherubin, Serafin i dwa Trony. Wszystkie ukazane na sklepieniu mandorle oraz wychodzące z nich promienie mają trójdzieloną strukturę, podkreślając prawdę o Przenajświętszej Trójcy. Trynitarną symbolikę posiada także dekoracja żeber sklepienia. Tworzy ją sekwencja trzech kolorów odpowiadających poszczególnym Osobom Boskim: błękitu (Ojca), czerwieni (Syna) i zieleni (Ducha Świętego).⁶³⁷ Przedstawiony na sklepieniu Chrystus trzyma księgę otwartą na słowach: „Ja jestem światłością świata. Kto idzie za Mną, nie będzie chodził w ciemności” (J 8, 12). Brązowe szaty Zbawiciela wskazują na udział w Boskim panowaniu Jego ludzkiej natury.⁶³⁸ Zdaniem H. U. von Balthasara człowieczeństwo Chrystusa jest miejscem najpełniejszego objawienia Boskiej chwały. Szwajcarski teolog napisał, że „Syn, którego Bóg posłał na świat, jest „in persona” chwałą Boga zniżającą się na świat, w którym przybiera konkretną postać”.⁶³⁹ Wyobrażony na sklepieniu Lubelskiej Kaplicy Pantokrator stanowi ucieleśnienie starotestamentowego יהוה פְּבוֹד oceniającego Namiot Spotkania (Wj 40, 35).⁶⁴⁰ Uniesiona otwarta dłoń Chrystusa objawia Jego godność legislatora jako Drugiej Osoby Boskiej. Otwarta dłoń na ikonach symbolizuje gotowość przyjęcia i dalszego udzielania tego, co daje Bóg.⁶⁴¹ W osobie Syna Bożego to przyjmowanie i rozdzielanie ma charakter absolutny:

„Jego istota jako Syna Ojca polega na tym, że swoje życie ([J – E.S.] 5, 26), wiedzę (3, 11), Ducha (3, 34), słowo (3, 34; 14, 10), wolę (5, 30), czyny (5, 19), naukę (7, 16), dzieła (14, 10) i chwałę (8, 54; 17, 22.23) przyjmuje od kogoś innego – od Ojca. (...). Formą istnienia Syna, która odwiecznie czyni Go Synem, jest owo nieustające przyjmowanie wszystkiego, czym On jest, a więc siebie samego, od Ojca. I właśnie to przyjmowanie siebie samego obdarza Go Jego własnym „ja”, Jego własną

D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 48-50

⁶³⁷ K. Klauza, *Teokalia...*, dz. cyt., s. 134

⁶³⁸ Tamże.

⁶³⁹ H. U. von Balthasar, *Chwała*, t. 1, s. 584

⁶⁴⁰ G. von Rad, *Teologia Starego Testamentu*, tłum. B. Widła, Warszawa 1986, s. 192

⁶⁴¹ J. Sprutta, *Symbolika dłoni w ikonie. Studium teologiczno-ikonograficzne*, w: „Poznańskie Studia Teologiczne”, 17/2004, s. 202

wewnętrzna przestrzeń, Jego spontanicznością, owym synostwem, którym może On Ojcu odpłacać”.⁶⁴²

Zgodnie z tą opinią wszystko, co czyni Chrystusa *Pantokratozem*, jest rezultatem przyjmowania tego, co nieustannie daje Mu Ojciec. Uniesiona w geście błogosławieństwa i władzy dłoń Wcielonego Słowa wskazuje na wymienione przez Balthasara: wiedzę, Ducha, słowo, wolę, czyny, naukę (którą oznacza otwarta księga), dzieła i chwałę. Przyjęcie od Ojca tych wszystkich darów czyni Jezusa posłanym przez Ojca wykonawcą zbawczej ekonomii. Dlatego ma On pełne prawo wzywać ludzi do wiary w Niego.

Symboliczne przedstawienie Trójcy Świętej w odniesieniu do teologii biblijnej zostało zawarte w umieszczonej na sklepieniu nawy kompozycji *Tron Przygotowany* (*Etimazja*; il. 3). Tron wskazuje na obecność Boga Ojca i Jego królestwo. Umieszczona na nim księga symbolizuje Wcielone Słowo.⁶⁴³ Obecność Drugiej Osoby Bożej jest zaznaczona także krzyżem i narzędziami męki (*arma Christi*). Uzupełnieniem lubelskiej *Etimazji* są namalowane w dolnej partii ścian kaplicy falujące *Kotary* (il. 4). Poruszający je podmuch wskazuje na obecność Ducha Świętego.⁶⁴⁴ Ukrytej pod symbolami Trójcy Świętej towarzyszą trzej⁶⁴⁵ aniołowie z najwyższej triady: dwa Serafimy i Cherubin. Kompozycja *Tronu Przygotowanego*, podobnie jak omówiony wyżej wizerunek *Pantokratora*, zawiera ideę, że wszystko, co posiada Syn i co czyni Go uprawnionym do sądzenia całego świata (jako *Pantokrator*), jest Mu dawane przez Ojca (księga znajduje się na tronie). Umieszczone w tej kompozycji narzędzia męki akcentują prawdę, że krzyż jest miejscem najpełniejszego objawienia chwały Boga. Symbolizowany przez podmuch wiatru Duch Święty jawi się jako Ten, który uwielbia (okazaną najpełniej na krzyżu) miłość Ojca i Syna oraz sprawia, że Bóg jest uwielbiony w świecie.⁶⁴⁶

⁶⁴² H. U. von Balthasar, *Teologia dziejów...*, dz. cyt., s. 36

⁶⁴³ I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 90; E. Smykowska, *Ikona...*, dz. cyt., s. 31

⁶⁴⁴ K. Klauza, *Trynitologia ikonologiczna. Ilustracje do wykładu z symboliki trynitologicznej*, załącznik do korespondencji naukowej w archiwum prywatnym autora rozprawy [15.06.2021]

⁶⁴⁵ Liczba symboliczna, wskazująca na Trójkę. D. Forstner, *Świat symboliki...*, dz. cyt., s. 44

⁶⁴⁶ H. U. von Balthasar, *Chwała*, t. 3/2, cz. 2, s. 317; zob. M. Pyc, *Chrystus Piękno...*, dz. cyt., s. 209

3.1.2. Zagadnienie pochodzenia Ducha Świętego wyrażone w lubelskich freskach

Treścią namalowanego na sklepieniu prezbiterium przedstawienia Trójcy Świętej jest nie tylko ukazanie wiernym poszczególnych Osób Boskich. Omawiany fresk porusza także zagadnienie pochodzenia Ducha Świętego. Promień wychodzący z symbolizującej Boga Ojca i Syna podwójnej mandorli i przenikający do mandorli otaczającej gołębicę oznacza tchnienie (*spiratio*) Ojca i Syna.⁶⁴⁷ W ten sposób artyści wyrazili prawdę, że Duch Święty pochodzi od Ojca i Syna (lub, zgodnie z teologią wyobrażonych w lubelskich freskach Ojców Kapadockich (il.), od Ojca przez Syna).⁶⁴⁸ Malarski zapis *Filioque* można odczytać także w umieszczonym na ścianie tęczowej fresku *Gościnność Abrahama* (il. 2). Spojrzenia aniołów centralnego oraz tego, który siedzi po lewej stronie stołu skupiają się na aniele siedzącym z prawej, odpowiadającym Osobie Ducha Świętego.⁶⁴⁹ W ten sposób wyrażono wiarę, że Ojciec i Syn są odwiecznym początkiem całego wewnątrztrynitarne życia oraz przekonanie o niestworzonności Ducha Świętego i Jego odrębności w stosunku do zrodzonego Syna.⁶⁵⁰

3.1.3. Trynitologiczna symbolika *Gościnności Abrahama i Komunii Apostołów*

W południowej części ściany tęczowej, w miejscu odpowiadającym lokalizacji ikony chramowej w ikonostasie⁶⁵¹, namalowano *Gościnność Abrahama* (il. 2). Patronująca lubelskiej Kaplicy Zamkowej Trójca Święta została przedstawiona zgodnie z późnobizantyńskim schematem kompozycyjnym, wykształconym w XIV w.⁶⁵² Misterium Trójcy zostało ukazane przez artystów bez podejmowania

⁶⁴⁷ K. Klauza, *Teokalia...*, dz. cyt., s. 134

⁶⁴⁸ Zob. C. Bartnik, *Dogmatyka...*, dz. cyt., s. 203

⁶⁴⁹ D. Kała, *Pneumatologiczna interpretacja fresków Kaplicy Zamkowej w Lublinie*, praca magisterska napisana na Wydziale Teologicznym Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego pod kierunkiem prof. dr hab. Karola Klauzy, Lublin 2008, Archiwum Kaplicy Trójcy Świętej w Lublinie s. 79; por. G. Bunge, *Inny Paraklet. Ikona Trójcy Świętej mnicha-malarza Andrzeja Rublowa*, tłum. K. Małys, Kraków 2001, s. 83; A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 89; J. Strumiłowski, *Ikograficzne przedstawienie treści dogmatu trynitarne na przykładzie ikony Trójcy Świętej Andrzeja Rublowa*, w: „Wrocławski Przegląd Teologiczny”, 25/2 (2017), s. 27; K. Klauza, *Teokalia...*, dz. cyt., s. 155

⁶⁵⁰ J. Szczurek, *Bóg Ojciec w tajemnicy Trójcy Świętej*, Kraków 2003, s. 180

⁶⁵¹ A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 90

⁶⁵² Ikografia *Gościnności Abrahama* przekształcała się wraz z rozwojem myśli teologicznej, dążąc do jak najlepszego ukazania misterium Trójcy. Pierwsze przedstawienie sceny opisanej w Rdz 18,1-8 ukazują trzech jednakowych aniołów siedzących wzdłuż prostokątnego stołu. Akcentują w ten sposób równość i jedność Osób Boskich. Kolejny typ ikonograficzny prezentował aniołów siedzących przy

próby identyfikacji poszczególnych Osób.⁶⁵³ Istota Trójcy Świętej oraz relacje między Jej Osobami są z natury niewypowiadalne i nieprzedstawialne, dlatego lubelska ikona prezentuje Trójcę „ekonomiczną” – sposób, w jaki Bóg udziela Siebie ludziom, Jego „bycie dla nas”.⁶⁵⁴ Zdaniem Paula Evdokimova treścią rozmowy siedzących przy okrągłym stole⁶⁵⁵ aniołów mogą być słowa z Ewangelii wg św. Jana: „Tak bowiem Bóg umiłował świat, że Syna swego Jednorodzonego dał, aby każdy, kto w Niego wierzy, nie zginął, ale miał życie wieczne” (J 3, 16).⁶⁵⁶ Zdaniem Balthasara zbawcza misja Chrystusa objawia samo serce misterium Trójcy Świętej.⁶⁵⁷ Posłuszeństwo Syna, realizowane w Jego życiu na ziemi i osiągające swój punkt kulminacyjny na krzyżu (symbolem tej ofiary jest umieszczona w kielichu głowa ofiarnego cielca), stanowi objawienie odwiecznej relacji Ojca i Syna. Dzieło zbawienia dokonało się w wyznaczonej przez Ojca „godzinie”. Syn przyjął ją od Ojca „jako coś tak nowego, tak zrodzonego wprost z odwiecznej miłości i wieczności, że nie było na niej widać żadnego innego śladu i odcisku, jak tylko wolę Ojca”.⁶⁵⁸ Wolę tę nieustannie objawiał wcielonemu Synowi Duch Święty. Chrystus nie próbował robić niczego sam, lecz

półokrągłym stole i wyróżniał środkowego anioła wielkością oraz atrybutami właściwymi Synowi Bożemu. Ikony te nawiązywały do przekonania, że Abrahamowi ukazał się Pan (Chrystus) z dwoma aniołami. W ostatnim typie przedstawień postaci aniołów znowu stały się równe, dążono do maksymalnego ich podobieństwa, różnicując niekiedy jedynie mimikę i gesty. Wyrażało to najpełniej dogmat trynitarny. G. Bunge, *Inny Paraklet...*, dz. cyt., s. 19 nn; A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 89

⁶⁵³ Zgodnie z większością interpretacji ikony *Trójcy Świętej* Andrzeja Rublowa w aniele siedzącym z lewej strony stołu upatruje się Boga Ojca, w centrum – Syna Bożego i Ducha Świętego siedzącego z prawej. Gabriel Bunge zauważa jednak, że taka atrybucja jest możliwa tylko w stosunku do ikony Rublowa, pozostając nieadekwatna do wszystkich przedstawień namalowanych wcześniej oraz do większości powstałych później. Lubelski fresk należy do epoki przedrublowskiej i znacząco różni się od ikony Rublowa (m.in. kolorystyką szat aniołów). Wydaje się, że bezpieczniej jest traktować próby rozpoznania poszczególnych Osób na lubelskim fresku z wielką ostrożnością i dystansem. D. Kała, *Pneumatologiczna interpretacja fresków...*, dz. cyt., s. 79; G. Bunge, *Inny Paraklet...*, dz. cyt., s. 83; A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 89; P. Strumiłowski, *Ikonograficzne przedstawienie...*, dz. cyt., s. 27; K. Klauza, *Teokalia...*, dz. cyt., s. 155; na temat identyfikacji aniołów na ikonie Rublowa zob. P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 209 nn; D. Klejnowski-Różycki, *Z tajemnic Rosji*, Zabrze 2010, s. 83 nn; J. Różycka-Klejnowska, D. Klejnowski-Różycki, *Studium ikony*, dz. cyt., s. 326-327; T. Špidlik, M. Rupnik, *Mowa obrazów*, tłum. J. Dembska, Warszawa 2001, s. 30 nn; G. Bunge, *Trójca Rublowa. Kult i symbolika*, tłum. K. Małys, Kraków 2018, s. 45 nn; O. Cyrek, *Epifaniczne przedstawienia Trójcy Świętej na ikonach bizantyjskich i ruskich. Dogmat trynitarny a kanon ikonograficzny*, w: „Poznańskie Studia Teologiczne”, 25 (2011), s. 224; P. Florenski, *Ikonostas...*, dz. cyt., s. 137-138

⁶⁵⁴ G. Bunge, *Trójca Rublowa...*, dz. cyt., s. 32-33

⁶⁵⁵ Kształt ten symbolizuje zarówno miłość, wieczność, jedność ogarniającą mnogość, jak i świat, nad którym wypowiedziane jest Słowo Boże. D. Forstner, *Świat symboliki...*, dz. cyt., s. 57-58; zob. I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 92

⁶⁵⁶ P. Evdokimov, *Świat ikony...*, dz. cyt., s. 206

⁶⁵⁷ H. U. von Balthasar, *Chwała*, t. 3/2, cz. 2, s. 326; M. Pyc, *Chrystus Piękno...*, dz. cyt., s. 181

⁶⁵⁸ H. U. von Balthasar, *Teologia dziejów. Zarys*, tłum. J. Zychowicz, Kraków 1996, s. 41-42

otwarty na wolę Ojca wypełniał polecenia Ducha.⁶⁵⁹ W takim ujęciu misterium zbawienia jawi się jako nieustanny dialog i wymiana wewnątrzbożej miłości. Lubelska *Gościnność Abrahama* prezentując Trójcę „ekonomiczną”, otwiera widza na tę tajemnicę.

Ostatnim wyobrażeniem Trójcy Świętej zawartym w lubelskich freskach jest *Tricefalus* ukazany w scenie *Komunii Apostołów* (il. 5). Na ikonie znajdują się trzy postaci wyrastające z jednego tułowia: Bóg Ojciec (przedstawiony jako *Sabaoth*), Syn Boży i odpowiadający Mu wyglądem Duch Święty.⁶⁶⁰ Wizerunek ten jest nie tylko sprzeczny z kanonem ikonograficznym⁶⁶¹, ale też sprawia wrażenie monstualnego. Być może lubelski *Tricefalus* jest wyrazem ludzkich prób zrozumienia i przybliżenia odbiorcom misterium Trójjedynego Boga. Wizerunek ten nasuwa skojarzenia z artystycznymi poszukiwaniami wyznawców innych religii.⁶⁶² Ten na wskroś ludzki sposób ujęcia tajemnicy Trójcy fałszuje nieprzeniknione Boskie piękno.⁶⁶³

3.2. Paterologia wizualna

Bóg Ojciec pozostaje transcendentny wobec świata (Jego materialna Hipostaza nie została objawiona), dlatego samodzielna ikona tej Osoby Trójcy jest niemożliwa. Mimo to wraz z rozwojem sztuki chrześcijańskiej wykształcił się typ ikony *Trójcy Świętej Nowotestamentowej* zwany *Ojcostwo*, przedstawiający trójpostaciowość Boga Ojca, Syna i Ducha Świętego w formie gołębic. Malowano także Boga Ojca jako

⁶⁵⁹ „Prowadzący Jezusa Duch jest Duchem Ojca, który tchnie, kędy chce (J 3,8), i właśnie w tej wolności jest Synowi udzielany bez miary (J 3, 34). A Syn nie przeszkodzi temu Ojcowskiemu Duchowi jakimiś przedwczesnymi decyzjami, nie będzie określał kierunku Jego tchnienia, nie będzie sam z siebie planował tego, co planuje dla Niego Duch.” Tamże, s. 43

⁶⁶⁰ Ten sposób obrazowania Ducha Świętego rozpowszechnił się w sztuce chrześcijańskiego zachodu po wielkiej schizmie w 1054 r. Zachodnie pochodzenie kompozycji lubelskiej *Komunii Apostołów* jest możliwe, choć kwestia ta nie została ostatecznie rozstrzygnięta. K. Klauza, *Teokalia...*, dz. cyt., s. 254; A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 94

⁶⁶¹ Mimo, że oficjalne wypowiedzi Cerkwi potępiające antropomorficzne wyobrażenia Boga Ojca zostały ogłoszone po namalowaniu lubelskich fresków, to ikonografia *Trójcy nowotestamentowej* od początku była postrzegana jako niekanoniczna. O. Cyrek, *Wyobrażenia Boga – Ojca na ikonograficznych przedstawieniach Trójcy Świętej typu staro- i nowotestamentowego w kontekście dogmatu trynitarnego*, w: „Łódzkie Studia Teologiczne”, 21/2012, s. 64

⁶⁶² W sztuce hinduizmu obecne są przedstawienia *trimurti* – triady najwyższych bogów połączonych jednym tułowiem, jak również wyobrażenia pojedynczych bóstw o wielu rękach i twarzach. R. Hind, *Twarze Boga*, tłum. A. Czeszunist-Cicha, Warszawa 2005, s. 243 nn

⁶⁶³ Karl Barth upatrywał istoty Boskiego piękna w Trójjedni Osób: „Troistość Boga jest tajemnicą Bożego piękna. Ten, kto odrzuca Troistość Boga, bardzo szybko dochodzi do wyobrażenia Boga pozbawionego wszelkiej jasności i radości, do Boga pozbawionego piękna.” cyt. za I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 103; „Jeśli zaprzeczy się trójjedyności Boga, »to natychmiast będzie się miało Boga pozbawionego piękna, blasku i radości (a także humoru!)«.” H. U. von Balthasar, *Chwała*, t. 1, s. 46

starca – *Sabaoth, Przedwiecznego Dniami*.⁶⁶⁴ Mimo, iż ten typ przedstawień rozpowszechnił się w malarskiej tradycji, nigdy nie został on uznany za poprawny dogmatycznie. Kanoniczne środki malarskie objawiające obecność Boga Ojca są nieliczne i bardzo oszczędne w wyrazie. Należy do nich motyw *Prawicy Bożej (Dextera Dei)*, kompozycja *Tron Przygotowany (Etimazja)* (il.3), nimby i mandorle oraz wychodzące z nich promienie oznaczające uobecnianie się Boga w działaniu zbawczym.⁶⁶⁵ Wychodzące z półokręgów malowanych w górnej partii ikon dodekaortonu promienie wskazują na obecność Ojca w przedstawianych wydarzeniach zbawczych. Motyw ten nie występuje jednak na lubelskich ikonach świątecznych.

3.2.1. Kanoniczne i niekanoniczne przedstawienia Boga Ojca w lubelskich freskach

Pracujący w lubelskiej Kaplicy Zamkowej artyści wskazując na obecność Boga Ojca w dziele zbawienia sięgnęli po symbole mandorli pojawiające się na ikonach *Przemienienia Pańskiego* (il. 6), *Wniebowstąpienia* (il. 7) i *Zaśnięcia Bogurodzicy* (il. 8). Złożona z dwóch półokręgów mandorla obecna jest na wizerunku Chrystusa umieszczonym nad napisem fundacyjnym (il. 9). Boskim światłem promieniuje także omówione wyżej przedstawienie Trójcy Świętej na sklepieniu prezbiterium. Obecność Boga Ojca na sklepieniu Kaplicy można odczytać także w kompozycji *Etimazji* (il. 3). Brakuje natomiast motywu *Dextera Dei*.

Symbolika mandorli wywodzi się z wizji chwały Bożej oglądanej przez proroka Ezechiela: „Ponad sklepieniem, które znajdowało się nad ich głowami, było coś, co wyglądało jak szafir, a miało kształt tronu, a na nim jakby zarys postaci człowieka. Następnie widziałem coś jakby połysk stopu złota ze srebrem, <który wyglądał jak ogień wokół niego>. Ku górze od tego, co wyglądało jak biodra, i w dół od tego, co wyglądało jak biodra, widziałem coś, co wyglądem przypominało ogień, a wokół niego roztaczał się blask. Jak pojawienie się tęczy na obłokach w dzień deszczowy, tak przedstawiał się ów blask dokoła. Taki był widok tego, co było podobne do chwały Pańskiej. Oglądałem ją” (Ez 1, 26-28). Słowa te stanowią teologiczną podstawę dla wyobrażenia mandorli, którą od XII w. malowano jako

⁶⁶⁴ K. Klauza, *Teokalia...*, dz. cyt., s. 142-143; O. Cyrek, *Wyobrażenia Boga...*, dz. cyt., s. 64

⁶⁶⁵ Tamże., s. 140

okrągłą lub owalną, złożoną z wielobarwnych koncentrycznych kół.⁶⁶⁶ Lubelskie mandorle są zawsze trójbarwne (wskazując na misterium Trójcy Świętej) – od ciemnego błękitu namalowanego w bezpośrednim sąsiedztwie otoczonej glorią Osoby przez kolor pośredni do znajdującej się na zewnątrz bieli. Wskazują one na chwałę Boga Ojca, której najpełniejszym objawieniem jest Jego Syn.

Niekanoniczne wyobrażenie Boga Ojca można zobaczyć w lubelskiej scenie *Komunii Apostołów* (il. 5). Trzymający glob starzec jest jednym z elementów *Tricefalusa*. Zdaniem Sergiusza Bułakowa antropomorficzne przedstawienia Boga Ojca znajdują usprawiedliwienie w stwierdzeniu, że człowiek został stworzony na obraz Boży, zatem człowieczeństwo stanowi bezpośredni obraz Bóstwa.⁶⁶⁷ Jest to wśród ikonologów opinia odosobniona. Antropomorficzne wyobrażenia Boga Ojca, mimo tego, że powstawały, zawsze uchodziły za niekanoniczne.⁶⁶⁸

3.2.2. Obecność chwały Ojca na ikonach chrystologicznych

Aby najwyraźniej zaznaczyć otaczającą Chrystusa chwałę Ojca, pracujący w Lublinie artyści namalowali w scenie *Przemienienia Pańskiego* (il. 6) najbardziej świetlistą mandorłę. Światłość Taboru stanowi syntezę ludzkiej kontemplacji Bożego piękna (oraz źródło wszelkiej sztuki dotykającej tajemnic ducha).⁶⁶⁹ Ikona przedstawia Chrystusa ukazującego się Apostołom „w postaci Boga», jako jedna z Hipostaz Trójcy Świętej, i to objawienie stanowi trynitarną Teofanię”.⁶⁷⁰ Bóg Ojciec objawił się wówczas pod postacią głosu mówiącego: „To jest mój Syn umiłowany, w którym mam upodobanie. Jego słuchajcie!” (Mt 17, 5b). Jeśli zdaniem Hansa Ursa von Balthasara istotą Syna Bożego jest bycie Przyjmującym, to do istoty Boga Ojca należy nieustanne obdarowywanie Syna wszystkim co ma,⁶⁷¹ czyli samym Sobą.⁶⁷² Objawia się tutaj tajemnica kenozy Ojca, poprzedzającej kenozę dokonaną przez Jezusa na krzyżu. Zdaniem Balthasara Bóg może istnieć jedynie kenotycznie, to znaczy w akcie

⁶⁶⁶ Koncentryczne koła były przez neoplatoników uznawane za wyobrażenie sfer niebieskich. J. Kłosińska, *Dwie ikony Sądu Ostatecznego w zbiorach Sanockich. Ze studiów nad ikonografią*, w: „Materiały Budownictwa Ludowego w Sanoku”, 6/1967, s. 31

⁶⁶⁷ S. Bułakow, *Ikona i kult ikony. Zarys dogmatyczny*, tłum. H. Paprocki, Bydgoszcz 2002, s. 84

⁶⁶⁸ Zob. I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 100; B. Dąb-Kalinowska, *Ikony i obrazy*, dz. cyt., s. 25

⁶⁶⁹ K. Klauza, *The iconic anthropology of the “Eighth Day”*, w: „Latopis Supraski”, 6 (2015), s. 154

⁶⁷⁰ P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 251

⁶⁷¹ „Syn otrzymuje wszystko z wyjątkiem ojcowskiego dawania. Jednak i tak to nie przekazane ojcostwo nie jest zatrzymane, bo jest ono zasadą dawania całości.” J. Szczurek, *Bóg Ojciec...*, dz. cyt., s. 300

⁶⁷² M. Pyc, *Chrystus Piękno...*, dz. cyt., s. 182

nieustannego dawania siebie, czego wyrazem jest zrodzenie Syna⁶⁷³: „w miłości Ojca tkwi absolutna rezygnacja z bycia Bogiem wyłącznie dla siebie, pozostawienie bycia Bogiem i w tym sensie (Boża) bezbogość (oczywiście miłości)”.⁶⁷⁴ To absolutne dawanie siebie Synowi jest wyrazem Boskiej wszechmocy (polegającej na możliwości przekazania Drugiej Osobie Boskiej całego Bóstwa) i zarazem – ujmując to antropomorficznie – niemocy polegającej na braku „ostrożności” i „rozwagi” Ojca wyrzekającego się siebie na rzecz „umiłowanego Syna, w którym ma upodobanie”.⁶⁷⁵ Jak Chrystus na Taborze ukazał otrzymane od Ojca Bóstwo, tak Ojciec objawił swoją najwyższą, powodowaną miłością kenozę.

Chwała Boga Ojca znalazła plastyczny wyraz także w ikonie *Wniebowstąpienia* (il. 7). Otaczająca Chrystusa mandorla wskazuje na to, że „oddanie czci uwielbionemu Panu jest równocześnie oddaniem chwały Ojcu”.⁶⁷⁶ Podtrzymywanie mandorli przez dwóch aniołów stanowi nawiązanie do starotestamentowej Arki Przymierza i wskazuje na Nowe Przymierze zawarte w Chrystusie.⁶⁷⁷ Po zawarciu tego Przymierza człowieczeństwo Jezusa zostało umieszczone „w samym sercu Bóstwa”, otrzymując udział „w Jego właściwościach, tak jak rozżarzone żelazo ma udział we właściwościach ognia.”⁶⁷⁸ Tak bliskie powiązanie chwały Pierwszej i Drugiej Osoby Boskiej wynika z jedności Ich natury oraz z misji Wcielonego Słowa, jako jedyne Pośrednika objawiającego ludziom Ojca i prowadzącego ich do niego. Zdaniem Balthasara zbawcza misja Chrystusa może zostać określona jako wyjście i powrót do Ojca, objawiające najgłębszą tajemnicę Trójjedynego Boga.⁶⁷⁹ Zstępując na ziemię Jezus opuścił na krótko umiłowanego Ojca, aby objawić ludziom Jego istotę i miłość. Wstępując do nieba Syn powraca do Ojca będącego „nieskończoną przestrzenią, która jest zarazem niezmierna i całkowicie bliska, znana. To nie jest żadna pusta przestrzeń, żaden stan nirwany, ale

⁶⁷³ I. Bokwa, *Trynitarno-chrystologiczna...*, dz. cyt., s. 97

⁶⁷⁴ Cyt. za: I. Bokwa, *Trynitarno-chrystologiczna...*, dz. cyt., s. 97

⁶⁷⁵ Tamże, s. 98; zob. J. Szczurek, *Bóg Ojciec...*, dz. cyt., s. 305

⁶⁷⁶ J. Szczurek, *Bóg Ojciec...*, dz. cyt., s. 151

⁶⁷⁷ M. Janocha, *Ukraińskie i białoruskie ikony świąteczne w dawnej Rzeczypospolitej. Problem kanonu*, Warszawa 2001, s. 383

⁶⁷⁸ H. U. von Balthasar, *Wieżysz rok darami swojej dobroci*, tłum. E. Marszał, J. Zakrzewski, Kraków 1999, s. 143; por. Jan Damasczeński, *Wykład wiary...*, dz. cyt., s. 197

⁶⁷⁹ „Syn jest w rzeczywistości Bogiem przez fakt „bycia u Boga” (J 1,1). Jego wieczne bycie i pozostawanie w Ojcu i u Ojca (*ewiges Sein und Blieben im Vater und beim Vater*) posiada formę hipostatycznego odróżnienia od Ojca, wyjścia (*pochożenia*) od Niego (*Ausgehen vom Vater*) i powrotu do Niego (*Rückkehr zum Father*). Syn nie mógłby być doskonalej zjednoczony z Ojcem, jak tylko przyzwalając na bycie posłanym przez Niego, i nie mógłby doskonalej być u Ojca, jak właśnie wychodząc od Niego, by wrócić ku Niemu w miłości.” M. Pyc, *Chrystus Piękno...*, dz. cyt., s. 181

przestrzeń, która jako całość obejmuje także istotę początku Syna i jest Jego miłującym potwierdzeniem. Poza tym wiekuistym „tak” skierowanym do Syna nie ma w Ojcu nic więcej, co posiadałby On wyłącznie dla siebie, a czego nie dzieliłby z Synem.”⁶⁸⁰ Wstępujący do nieba Jezus pragnie być jedynie adorującym odbiciem swojego Początku.⁶⁸¹ W ukazanej na ikonie tajemnicy Syn Człowieczy zostaje wyniesiony do najwyższej – Boskiej chwały i jest to chwała Ojca.⁶⁸²

3.3. Chrystologia wizualna

Jezus Chrystus jest centralną postacią Objawienia i zarazem centrum religii chrześcijańskiej. Prawda ta stanowi zarówno centralną oś teologii Hansa Ursa von Balthasara⁶⁸³, jak i podstawową ideę teologii ikony. Syn Boży jest jedynym prawdziwym, naturalnym obrazem Ojca.⁶⁸⁴ Przyjęcie przez Niego ludzkiej natury dało ludziom możliwość oglądania Boga oraz tworzenia Jego wizerunków: „jak wieczny Syn Boży przez wcielenie stał się wydarzeniem, tak przez obraz staje się kolorem”.⁶⁸⁵ Dzięki ikonie wierny może stanąć przed obliczem Chrystusa będącego Objawieniem Boga i wcielonym Pięknem.⁶⁸⁶ Freski pokrywające lubelską Kaplicę Zamkową są znakomitym przykładem transpozycji „wydarzenia Chrystusa” na kolory. Sceny z życia Jezusa, ze szczególnym akcentem położonym na misterium paschalne, stanowią większość wyobrażonych w omawianej świątyni przedstawień. W osobie Syna Bóg najpełniej objawił swoją chwałę oraz swoją trójjedność. Balthasar pisze: „w Synu Człowieczym ukazuje się nie sam Bóg, ale bezwarunkowo ukazuje się wewnątrz-Boskie wydarzenie Jego pochodzenia. Ukazuje się w Nim Trójjedyny Bóg, który jako Bóg może bezwzględnie nakazywać i okazywać posłuszeństwo, a Jedność Obu jest Duchem Miłości.”⁶⁸⁷ Objawienie tej tajemnicy mają na celu wszystkie misteria ziemskiego życia Chrystusa, a zwłaszcza wydarzenia Jego Paschy.

⁶⁸⁰ H. U. von Balthasar, *Wieńczysz rok...*, dz. cyt., s. 136

⁶⁸¹ M. Pyc, *Chrystus Piękno...*, dz. cyt., s. 181

⁶⁸² J. Szczurek, *Bóg Ojciec...*, dz. cyt., s. 150

⁶⁸³ „On jest jedynym Synem Ojca i wszystko, co zakłada oraz zapoczątkowuje, ma sens tylko dzięki Niemu, tylko do Niego się odnosi i od Niego otrzymuje życie.” H. U. von Balthasar, *Chwała*, t. 1, s. 404

⁶⁸⁴ B. Лепяхин, *Икона и иконичность*, dz. cyt., s. 38-39

⁶⁸⁵ J. Królikowski, *Nieme słowo...*, dz. cyt., s. 118

⁶⁸⁶ J. Strumiłowski, *Piękno...*, dz. cyt., s. 155

⁶⁸⁷ H. U. von Balthasar, *Chwała*, t. 1, s. 418

3.3.1. Piękno Syna Bożego objawione w misteriach Jego ziemskiego życia

Objawienie Boga w Chrystusie jest możliwe dzięki misterium Wcielenia, o którym opowiada ikona *Zwiastowania* (il. 10, 11, 12). Scenę tę (zgodnie z „bizantyńskim” kanonem zdobienia świątyń) namalowano w górnej części ściany tęczowej, na przeciwległych partiach łuku. Zabieg ten oznacza, że rozpoczynające zbawienie ludzkości Wcielenie znalazło swój cel w odkupieńczej męce i śmierci Chrystusa uobecnianej w czasie liturgii eucharystycznej.⁶⁸⁸ Najważniejsze wydarzenie opisywane ikoną *Zwiastowania* dokonało się w łonie Maryi. Przędza, którą najprawdopodobniej trzymała lubelska Bogurodzica symbolizuje ciało Chrystusa,⁶⁸⁹ a jej kolor zapowiada przelaną krew Zbawiciela. Niewidoczny na ikonie Chrystus w tajemnicy Wcielenia dokonał pierwszej kenozy – zstąpił „z boskiego świata czystego ducha w ludzkie ciało.”⁶⁹⁰ Był to początek Jego posłuszeństwa mającego na celu objawienie ludziom chwały Ojca.

Z tajemnicą Wcielenia związana jest także ikona *Narodzenia Chrystusa* (il. 13). W lubelskiej Kaplicy Zamkowej fresk przedstawiający to wydarzenie uległ znacznemu zniszczeniu (zobaczyć można jedynie rozmowę anioła z pasterzem oraz fragmenty zwierząt). Na podstawie zachowanych fragmentów można się domyślać, że scena ta została namalowana zgodnie z kanonem.⁶⁹¹ Nowonarodzony Mesjasz zapewne był owinięty w pieluszki (przypominające pogrzebowe płótna; żłódek na ikonach zwykle przypomina grób) i wraz z Najświętszą Dziewicą znajdował się w grocie.⁶⁹² Elementy te stanowią zapowiedź zbawczej ofiary Chrystusa.⁶⁹³ Zdaniem Balthasara kenoza Syna Bożego nie polegała na tym, że całe Jego ziemskie życie było cierpieniem, ale na tym, że życie to przebiegało w nieustannej gotowości przyjęcia krzyża w „godzinie” wyznaczonej przez Ojca. Ikona *Narodzenia Pańskiego* ukazuje, że Jezus „żyjąc dla tej godziny zawsze jest męczennikiem, świadkiem, przez absolutne skoncentrowanie siły całego życia na tej godzinie”.⁶⁹⁴

Kolejną zapowiedź cierpienia zawartą w wydarzeniach dzieciństwa Jezusa można odczytać w ikonie *Ofiarowania Pańskiego* (il. 17), zwanego w tradycji

⁶⁸⁸ A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 59

⁶⁸⁹ W języku biblijnym tkanie oznacza kształtowanie ciała. M. Janocha, *Ikona Zwiastowania*, Poznań 2002, s. 6

⁶⁹⁰ M. Pyc, *Chrystus Piękno...*, dz. cyt., s. 64; zob. H. U. von Balthasar, *Chwała*, t. 1, s. 587

⁶⁹¹ A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 62-63

⁶⁹² Dionizjusz z Furny, *Hermeneia...*, dz. cyt., s. 103

⁶⁹³ J. Różycka-Klejnowska, D. Klejnowski-Różycki, *Studium ikony*, dz. cyt., s. 338

⁶⁹⁴ H. U. von Balthasar, *Chwała*, t. 3/2, cz. 2, s. 176

Kościoła Wschodniego *Spotkaniem Pańskim*. Przyniesiony do świątyni Jezus spotyka się ze swoim ludem jak Oblubieniec z Oblubienicą. Trzymający Go w objęciach starzec Symeon zapowiada zaślubiny, które dokonają się na łożu krzyża. Symbolem ofiary Nowego Przymierza jest wyobrażenie Dzieciątka Jezus nad ołtarzem.⁶⁹⁵ Stojąca za nim prorokini Anna wskazuje na Chrystusa dłonią ułożoną w geście błogosławieństwa, w drugiej ręce zaś trzyma zwój z nieczytelnym dziś napisem.⁶⁹⁶ Atrybut ten, podobnie jak gest wyciągniętej dłoni, wskazują, że prorokini rozpoznała w Dzieciątku Mesjasza.⁶⁹⁷ Mały Jezus spogląda na Symeona i wyciąga ręce w stronę Matki. Jego gestowi odpowiadają okryte płaszczem⁶⁹⁸ wyciągnięte dłonie Maryi. Postawa ciała Chrystusa wyraża gotowość przyjęcia zapowiedzianej przez proroka męki oraz przeżycia cierpienia w obecności Tej, której serce przeniknie miecz. Gotowość poddania się woli Ojca wyraża także oczekująca na Dzieciątko Dziewica.⁶⁹⁹ W tajemnicy *Ofiarowania Pańskiego* Mesjasz objawił swą chwałę w kenozie – ukazał się swemu ludowi jako bezbronne dziecko. Paradoksalnie jednak uniżenie i ogołocenie Wcielonego Słowa nie było sprzeczne z Jego Boską istotą, ale „w niewyobrażalny sposób – właśnie z nią zgodne.”⁷⁰⁰ Kenozę Wcielenia stanowi pierwszy krok do zapowiedzianej przez Symeona kenozę krzyża.

Podobną do ikony *Ofiarowania Pańskiego* treść teologiczną zawiera umieszczona w prezbiterium kompozycja *Zwiastowanie Męki* (il. 14, 15, 16). Naprzeciwko trzymającej Dzieciątka Maryi przedstawiono dzierżące krzyż archanioła. Przedmiotem jego (sygnalizowanej gestem uniesionej dłoni) przemowy są słowa wygłoszonego w jerozolimskiej świątyni proroctwa Symeona i Anny.⁷⁰¹ Maryja spogląda na niebieskiego posłańca, Dzieciątka zaś zwraca się w stronę Matki

⁶⁹⁵ Zob. M. Janocha, *Ikony w Polsce...*, dz. cyt., s. 162

⁶⁹⁶ Zgodnie ze zwyczajem mogły to być słowa: „To jest dziecko, które stworzyło niebo i ziemię”. M. Janocha, *Ukraińskie i białoruskie...*, dz. cyt., s. 258

⁶⁹⁷ V. Jarzabowska, *Spotkanie Pańskie*, w: „Ikonosfera. Zeszyty Muzealne”, 5 (2016), s. 71

⁶⁹⁸ Zakrycie dłoni szatą jest oznaką szacunku dla świętości. Zob. M. Janocha, *Ofiarowanie Pańskie. Ikonografia*, w: „Encyklopedia Katolicka”, red. E. Gigilewicz, t. 14, Lublin 2010, s. 402

⁶⁹⁹ W opinii historyków sztuki skierowanie się Dzieciątka ku Matce wyraża lęk przed męką. Literackie źródło tego typu kompozycji upatrywane jest w kazaniu Jerzego z Nikomedii: „Gdy Symeon trzymał Chrystusa w objęciach, ten zwrócił się ku niemu: »[Ukazuję ci się jako] dziecko, jak widzisz, jeszcze nie rozwinięte w swym cielesnym wzroście, jako niemowlę. Dziecko, wciąż ściśle zawinięte w powijaki, wciąż chwytające oburącz matczynej piersi. Dziecko objęte twoimi ramionami, ale odwracające się od ciebie ku matce i ku jej piersi.«” Cyt. za: M. Janocha, *Ukraińskie i białoruskie...*, dz. cyt., s. 258-259; zob. V. Jarzabowska, *Spotkanie...*, dz. cyt., s. 71

⁷⁰⁰ H. U. von Balthasar, *Chwała*, t. 3/2, cz. 2, s. 174

⁷⁰¹ A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 86

błogosławiąc Ją, a przez Nią wszystkich ludzi.⁷⁰² Dłonie Maryi stanowią niby tron dla Chrystusa⁷⁰³ i zarazem wydają się wskazywać na Niego jako na Tego, który dokona zapowiadanego dzieła odkupienia.

Kolejną tajemnicę ziemskiego życia Chrystusa przedstawiono na ikonie *Chrztu Pańskiego* (il. 18). Wydarzenie to ma charakter teofanijny i trynitarny, jednak na lubelskim przedstawieniu tej sceny główny akcent został postawiony na Osobie Chrystusa.⁷⁰⁴ Zanurzony w wodach Jordanu nagi Chrystus – drugi Adam – zbliża się do Jana Chrzciciela. Jego przejście od brzegu, na którym stoją aniołowie w kierunku Poprzednika symbolizuje zstąpienie z nieba.⁷⁰⁵ Chrzest Jezusa jest, zdaniem Balthasara, momentem przyjęcia posłannictwa od Ojca:

„W akcie tym nie daje On wespół z Ojcem początku, jak to ma miejsce w wieczności, Duchowi miłości, ale w posłuszeństwie dozwala, by ów Duch, zesłany na Niego przez Ojca i dający nakazy, zstąpił na Niego i na Nim spoczął. Jezus, idąc za Nim, prowadzony przez Niego, będzie odtąd pełnił wyłącznie wolę miłości Ojca. Duch spoczywa teraz na Synu, gdyż tego domaga się posłannictwo, które zawsze przychodzi z góry, i którego człowiek nigdy nie może dać samemu sobie. Spoczywa On oczywiście również w Synu, który spełnia wolę Ojca w swej najgłębszej istocie, a nie jako prawo nałożone z zewnątrz. Jest On przecież dziecięciem od zawsze zrodzonym z Ojca, konsekrowanym przez upodobanie Ojcowskiego serca. Umiłowany Syn w swym posłannictwie wiąże niebo z ziemią i przynosi Królestwo Boże na ziemię.”⁷⁰⁶

⁷⁰² I. Jazykowa, *Ikony Bogurodzicy w tradycji bizantyjsko-rosyjskiej*, tłum. Ewa Jaruzelska, w: „Ikona liturgiczna”, red. Kazimierz Pek, Warszawa 1999, s. 96

⁷⁰³ W Akatyście Maryja nazywana jest „Tronem Króla” (Ikos 1) oraz „Tronem Najświętszego, Tego, co jest nad Cheruby” (Ikos 8). *Akatyst ku czci Bogurodzicy*, Opole 2008, s. 6, 14

⁷⁰⁴ Podczas chrztu Pańskiego pierwszy raz objawiła się Trójca Święta – Bóg Ojciec w postaci głosu i Duch Święty jako gołębica. Na lubelskim fresku pominięto symbolizującą Ojca *Manus Dei*, nie namalowano hemisfery nieba wraz z wychodzącymi z niej promieniami, brakuje również zstępującej na Chrystusa gołębicy. Jedynym symbolem Najświętszej Trójcy są stojący nad brzegiem Jordanu trzej aniołowie. Zob. O. Cyrek, *Przedstawienia Ducha Świętego na ikonach bizantyjskich i ruskich. Kanon ikonograficzny a dogmat teologiczny*, w: „Analecta Cracoviensia”, 44/2012, s. 95; E. Żukowska, *Omówienie teologii i ikonografii ikony Chrztu Chrystusa*, w: „Ikonosfera. Zeszyty Muzealne”, 5 (2016), s. 77; P. Grotowski, *Dwie nieznanne sceny w prezbiterium kolegiaty wiślickiej*, w: „Ars Graeca – Ars Latina. Studia dedykowane Profesor Annie Różyckiej Bryzek”, red. W. Bałus, Kraków 2001, s. 148

⁷⁰⁵ M. Janocha, *Ukraińskie...*, dz. cyt., s. 280

⁷⁰⁶ H. U. von Balthasar, *Wieńczysz rok...*, dz. cyt., s. 44

Plastycznym wyrazem okrycia Syna miłością Ojca jest szata, którą podaje Chrystusowi stojący najniżej anioł.⁷⁰⁷ Błękitny płaszcz symbolizuje Boską naturę Mesjasza. Najdoskonalszym wypełnieniem otrzymanego od Ojca posłannictwa będzie ofiara na krzyżu. Jej mocą dokona się zapowiedziane podczas chrztu w Jordanie połączenie nieba i ziemi.⁷⁰⁸ Misterium chrztu stanowi zapowiedź Chrystusowej paschy: „zanurzenie i wynurzenie się są obrazem zstąpienia do piekieł i zmartwychwstania”.⁷⁰⁹ Syn Boży prawą dłonią błogosławi wody Jordanu zmieniając ich znaczenie z obrazu śmierci na „źródło wody żywej”;⁷¹⁰ jest to zapowiedź sakramentu chrztu.⁷¹¹

O ile na ikonie *Chrztu Pańskiego* uwaga widza jest kierowana w stronę człowieczeństwa Chrystusa, tak wyobrażenie kolejnej sceny z Ewangelii objawia w sposób szczególny Jego Bóstwo. *Przemienienie Pańskie* (il. 6), podobnie jak tajemnica chrztu w Jordanie, było momentem objawienia Trójcy Świętej. Bóg Ojciec zmanifestował swoją obecność poprzez głos prezentujący Syna, zaś Duch Święty ukazał się jako świetlisty obłok, na ikonie widoczny jako otaczająca Chrystusa mandorla.⁷¹² Przemienienie antycypuje eschatologiczne piękno Ósmego Dnia,⁷¹³ ale zdaniem Balthasara należy zwrócić uwagę na fakt, że misterium dokonane na górze Tabor pozwala kontemplować nie człowieka wyniesionego na Bożą prawicę (co dokonało się po Zmartwychwstaniu), ale prawdziwą chwałę Boga „objawiającego się w uniżeniu swego Wcielenia.”⁷¹⁴ Do tej pory możliwość oglądania na ziemi Boga twarzą w twarz mieli tylko Mojżesz i Eliasz,⁷¹⁵ teraz zaś do kontemplacji tej tajemnicy zostali dopuszczeni wszyscy wierni.⁷¹⁶

⁷⁰⁷ Zob. M. Janocha, *Ukraińskie i białoruskie...*, dz. cyt., s. 279

⁷⁰⁸ H. U. von Balthasar, *Wieńczysz rok...*, dz. cyt., s. 43

⁷⁰⁹ Zdanie to pochodzi z homilii św. Jana Chryzostoma. Cyt. za: P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 247

⁷¹⁰ J. Sprutta, *Symbolika dłoni...*, dz. cyt., s. 183-184

⁷¹¹ P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 246

⁷¹² Na niektórych ikonach z mandorli tej wychodzą trzy promienie oznaczające obecność i działanie Trójcy Świętej. Lubelska mandorla jest ich pozbawiona, ale jest złożona z trzech sfer. Symboliczne zaznaczenie obecności Trójcy należy widzieć również w trzech wzniesieniach góry Tabor. Zob. O. Cyrek, *Frontalne i całopostaciowe wizerunki Chrystusa na ikonach bizantyńskich i ruskich. Schemat ikonograficzny*, w: „Polonia Sacra”, 30 (74)/2012, s. 116; M. Janocha, *Ukraińskie i białoruskie...*, dz. cyt., s. 305; Szczegółowe studium dotyczące m.in. typologii mandorli na ikonach Przemienienia napisała I. Trzezińska, *Światło i obłok. Z badań nad bizantyńską ikonografią Przemienienia*, Kraków 1998

⁷¹³ P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 251; zob. K. Klauza, *The iconic anthropology...*, dz. cyt., s. 147-165

⁷¹⁴ H. U. von Balthasar, *Chwała*, t. 1, s. 587

⁷¹⁵ Zob. Tamże, s. 588

⁷¹⁶ Kontemplacja światłości Taboru stała się celem hezychazmu – ruchu religijnego intensywnie rozwijającego się w XIV w. w Bizancjum. Środkiem prowadzącym hezychastę do oglądania

Poza ikonami dodekaortonu pracujący w Lublinie artyści namalowali tylko jedną scenę z publicznej działalności Chrystusa. Jest nią *Uzdrowienie w szabat* (il. 19). Zdaniem Anny Różyckiej-Bryzek chodzi tu o malarski zapis wydarzenia opisanego w Łk 6, 6-11; Mk 3, 1-6; Mt 12, 9-14.⁷¹⁷ Jezus odziany w czerwoną tunikę i niebieski płaszcz (symbolizujące zjednoczenie dwóch natur w Chrystusie⁷¹⁸) zbliża się w stronę wyobrazonego naprzeciw Niego człowieka w brązowych szatach.⁷¹⁹ Prawą dłoń unosi w geście błogosławieństwa, zaś układ lewej dłoni pozwala się domyślać, że był w niej namalowany zwój. Elementy te podkreślają prawdę, że Syn Człowieczy, jako legislator, jest Panem szabatu (Mt 12,8). Prowadzony przez Ducha Świętego potrafi odróżnić „każde słowo Boga aż po jego najbardziej wewnętrzne, formalne znaczenie”,⁷²⁰ dlatego powołując się na własny autorytet (budzący sprzeciw ukazanych za Jezusem faryzeuszy) może On nauczać (słowem i przykładem), że refleksja nad tym, co wolno czynić w szabat powinna się koncentrować nie na rozróżnieniu prac koniecznych i niekoniecznych, ale na unikaniu zła i czynieniu dobra.⁷²¹ Ukazana z lewej strony lubelskiego fresku grupa osób gestami dłoni wyraża rozpoznanie w Jezusie Mesjasza. Rozpoznanie to było możliwe dzięki udzielonemu im przez Boga światłu wiary.⁷²²

Ten, który często manifestował swoją wyższość nad szabatem⁷²³ posiada również władzę nad śmiercią, o czym opowiada ikona *Wskreszenia Łazarza* (il. 20). Została ona namalowana w bezpośrednim sąsiedztwie *Wjazdu Jezusa do Jerozolimy* (il. 21), ponieważ w Kościół prawosławny dostrzega głęboki związek obu wydarzeń.⁷²⁴ Kompozycja lubelskiego fresku jest zgodna z opisem cudu zawartym

Niestworzonej Światłości jest modlitwa serca. Wpływ hezychazmu na lubelskie freski zostanie omówiony w kolejnym rozdziale. Zob. I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 125 nn

⁷¹⁷ A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 88

⁷¹⁸ M. Tytko, *Ikona Chrystusa Pantokratora*, w: „Religious and Sacred Poetry. An International Quarterly of Religion, Culture and Education”, 4 (8)/2014, s. 268

⁷¹⁹ Człowiek ten jest jeszcze podtrzymywany przez stojącego za nim mężczyznę, co wskazuje, że przed chwilą doznał uzdrowienia.

⁷²⁰ H. U. von Balthasar, *Chwała*, t. 3/2, cz. 2, s. 97

⁷²¹ Zob. F. Mickiewicz, *Nowy komentarz biblijny. Ewangelia wg św. Łukasza. Rozdziały 1-11*, t. 3, cz. I, Częstochowa 2011, s. 321 nn

⁷²² „Sztuka Boża w centrum historii jest bez zarzutu, a wszelka krytyka Jego arcydzieła przypada zrzędzie. Oczywiście, samo światło rozumu nie sięgnie tak daleko, aby doświetlić to dzieło. Dlatego też niezaprzeczalnie można stwierdzić, że światłości tej nie sprostą nikt, kto próbuje nad nią zapanować.” H. U. von Balthasar, *Chwała*, t. 1, s. 147

⁷²³ Temu zagadnieniu poświęcono wiele miejsca w Ewangeliach: Mk 2, 23 nn; Mk 3, 2 nn; Mt 12, 11 nn; Łk 13, 10-16, Łk 14, 3-5; J 5, 10.16; J 9, 14.16; zob. H. U. von Balthasar, *Chwała*, t. 3/2, cz. 2, s. 97

⁷²⁴ Kościół prawosławny wspomina wskreszenie Łazarza w sobotę przed Niedzielą Palmową. W troparionie obu tych świąt śpiewa: „Aby udowodnić wspólne zmartwychwstanie przed męką Pana, Chrystus Bóg wskrzesił Łazarza z umarłych. Zatem wołajmy także i my, jako dzieci, które niosą symbol

w Ewangelii według św. Jana (J 11, 1-46). W centrum ikony znajduje się Chrystus, który władczym gestem wzywa Łazarza do powstania z martwych. W drugiej ręce trzyma On zwój Pisma, wskazujący, że źródłem Jego władzy nad życiem i śmiercią jest wola Ojca.⁷²⁵ Jezus dokonuje cudu mocą Ojca, objawiając tym aktem Jego istotę.⁷²⁶ Przed Chrystusem ukazano siostry zmarłego. Jedna z nich przypadła mu do nóg w proskyniezie,⁷²⁷ druga wznosi ku Niemu twarz i dłonie w błagalnym geście.⁷²⁸ Stojący za Jezusem apostoł⁷²⁹ gestem dłoni wskazuje na Jezusa wyrażając wiarę w Jego moc przywrócenia życia Łazarzowi. Przy otwartym grobie stoi grupa Żydów. Niektórzy z nich zasłaniają sobie nosy, co podkreśla realizm dziejącego się cudu.⁷³⁰ Twarz jednego z mężczyzn nosi wyraz niechęci – być może jest to jeden z tych, którzy „udali się do faryzeuszów i donieśli im, co Jezus uczynił” (J 11, 46). Na ikonie zwracają uwagę skalne grotty, z których wyrastają zielone rośliny. Grotą jest także grób Łazarza, podobny kształt ma również brama widocznej w tle Jerozolimy. Wszystkie te ciemne miejsca nawiązują do grotty obecnej na ikonie *Narodzenia Chrystusa* (il. 14), zwiastującej zwycięstwo Mesjasza nad mocami piekła.⁷³¹ Wyrastające ze skalistych rozpadlin zielone rośliny symbolizują życie tryskające ze zbliżającej się śmierci Chrystusa.

W bezpośrednim sąsiedztwie wizerunku Wskrzeszenia Łazarza namalowano *Wjazd Jezusa do Jerozolimy* (il. 21). Ikona ta ukazuje Chrystusa siedzącego na osiołku⁷³² w pozie przywodzącej na myśl wizerunki tronującego *Pantokratora*.⁷³³ Wjeżdża On do świętego miasta jako zapowiedziany przez proroka Zachariasza król

zwycięstwa [gałązki palmowe – E. S.] do Pana, Zwycięzcy śmierci: «Hosanna na wysokości, błogosławiony, który idzie w imię Pańskie!»» cyt. za: L. Bastiaansen, *Ikony Wielkiego Tygodnia*, tłum. T. van-Loo Jaroszyk, Kraków 2003, s. 18; zob. M. Ćwiklewski, *Ikona triumfalnego wejścia Chrystusa do Jerozolimy*, w: „Ikonosfera. Zeszyty Muzealne”, 5/20016, s. 89

⁷²⁵ L. Bastiaansen, *Ikony...*, dz. cyt., s. 16

⁷²⁶ H. U. von Balthasar, *Wieńczysz rok...*, dz. cyt., s. 170

⁷²⁷ „A gdy Maria przyszła na miejsce, gdzie był Jezus, ujrzawszy Go, padła Mu do nóg i rzekła do Niego: «Panie, gdybyś tu był, mój brat by nie umarł.»” (J 11, 32)

⁷²⁸ Jej dłonie są owinięte brzegiem płaszcza na znak szacunku. Wydaje się, że jest to Mata mówiąca: „Panie, gdybyś tu był, mój brat by nie umarł. Lecz i teraz wiem, że Bóg da Ci wszystko, o cokolwiek byś prosił Boga.” (J 11, 21-22)

⁷²⁹ Młodzieńczy wygląd wydaje się wskazywać, że jest to św. Jan.

⁷³⁰ J. Damascencki, *Wykład wiary...*, dz. cyt., s. 266; M. Ćwiklewski, *Ikona triumfalnego...*, dz. cyt., s. 90

⁷³¹ J. Różycka-Klejnowska, D. Klejnowski-Różycki, *Studium ikony*, dz. cyt., s. 338

⁷³² Osiołek jest wierzchowcem, na którym miał wjechać do Jerozolimy zapowiedziany przez proroka Zachariasza król pokoju, ale istnieją także inne interpretacje tego zwierzęcia. Uważa się, że Chrystus dosiadający osiołka uczy, jak „człowiek duchowy” powinien panować nad symbolizowanym przez osiołka „człowiekiem cielesnym”, albo że osiołek oznacza narody pogańskie, które zostaną nawrócone. M. Janocha, *Ukraińskie i białoruskie...*, dz. cyt., s. 325

⁷³³ Tamże; zob. tenże, *Ikony w Polsce...*, dz. cyt., s. 174; A. Gronek, *Ikony Męki...*, dz. cyt., s. 71-72

pokoju (Za 9, 9-10). Mieszkańcy Jerozolimy witają Chrystusa u bram miasta.⁷³⁴ Liczną grupę stanowią dzieci symbolizujące prostotę i radość oraz odsyłające do słów Psalmu: „Sprawiłeś, że [nawet] usta dzieci i niemowląt oddają Ci chwałę” (Ps 8, 3a). W tle witającej Mesjasza grupy dorosłych namalowano budynek nawiązujący formą do późniejszej budowli Grobu Pańskiego,⁷³⁵ co stanowi zapowiedź, że przybywający do świętego miasta Król zmierza na tron krzyża. Zdaniem Balthasara wjeżdżający do Jerozolimy Jezus wiedział, że tylko cierpienia, które Go czekają, mogą sprawić, że witający Go ludzie zrozumieją, na czym polega prawdziwa natura Jego królestwa.⁷³⁶

3.3.2. Kenoza jako kalofania w ikonach pasyjnych

Fresk przedstawiający *Wjazd Jezusa do Jerozolimy* (il. 21) obrazuje stanowi ostatnie przedstawienie w środkowym rzędzie malowideł północnej ściany kaplicy. Znajduje się on zatem w pobliżu prezbiterium, gdzie namalowano przede wszystkim przedstawienia o tematyce pasyjnej⁷³⁷ (lub związanej z nią, jak *Zwiastowanie Męki* (il. 14, 15, 16) i *Sudarion* (il. 42). Fakt ten znajduje głębokie uzasadnienie w teologii mszy świętej, będącej uobeczeniem ofiary Chrystusa na krzyżu. Śmierć Chrystusa jest zdaniem Josepha Ratzingera momentem, w którym wygasła funkcja świątyni jerozolimskiej.⁷³⁸ Rozdarcie zasłony przybytku oznacza, że chwała Boża przestała tam mieszkać. Idąc za myślą Balthasara można dopowiedzieć, że w momencie rozdarcia zasłony Boża chwała w całej pełni ukazała się na Golgocie.⁷³⁹ Na miejscu „zburzonej” świątyni powstała nowa, którą jest Ciało Chrystusa. W niej dokonuje się doskonały, miły Bogu kult. Ratzinger wyjaśnia: „Kult symboliczny, kult oparty na substytucie, kończy się z chwilą, w której dokonał się rzeczywisty kult - ofiarowanie Syna, który stał się człowiekiem; Syna, który był „Barankiem”, „Pierworodnym”; Syna, który łączy teraz w sobie i gromadzi wszelkie uwielbienie Boga oraz wyprowadza z czasu cienia i obrazów w rzeczywistość jedności człowieka z Bogiem żywym.”⁷⁴⁰

⁷³⁴ Kobiety z dziećmi na rękach są obrazem „Córy Syjonu”. M. Ćwiklewski, *Ikona triumfalnego...*, dz. cyt., s. 94

⁷³⁵ W budynku tym upatruje się także symbolicznego wyobrażenia świątyni jerozolimskiej. M. Ćwiklewski, *Ikona triumfalnego...*, dz. cyt., s. 93-94; M. Janocha, *Ukraińskie i białoruskie...*, dz. cyt., s. 326

⁷³⁶ H. U. von Balthasar, *Wieńczysz rok...*, dz. cyt., s. 76

⁷³⁷ Wyjątek stanowią namalowana w górnej części ściany północnej scena *Wniebowstąpienia* oraz wyobrażone na przeciwległej ścianie dwie postaci starotestamentalnych królów, prawdopodobnie Dawida i Salomona.

⁷³⁸ Uległa ona wtedy duchowemu „zburzeniu”. J. Ratzinger, *Duch liturgii*, dz. cyt., s. 41

⁷³⁹ H. U. von Balthasar, *Chwała*, t. 3/2, cz. 2, s. 171

⁷⁴⁰ J. Ratzinger, *Duch liturgii*, dz. cyt., s. 41

Rzeczywisty kult Boga jest sprawowany w każdej Eucharystii. Przez długie lata świadkami tego były lubelskie malowidła, pomagające - dzięki zastosowanym w nich środkom artystycznym – obecnym w Kaplicy wiernym przejść ze wspomnianej przez Ratzingera rzeczywistości „cienia i obrazów” do pełnego zjednoczenia z Bogiem. Freski znajdujące się w prezbiterium Kaplicy pozwalają widzom przejść przez poszczególne etapy złożonej przez Chrystusa ofiary.

Umywanie nóg Apostołom (il. 22) jest pierwszą zaliczaną do „cyklu pasyjnego”⁷⁴¹ sceną umieszczoną w prezbiterium. Wydarzenie to jest także pierwszym poprzedzającym mękę faktem opisanym na kartach Ewangelii według św. Jana. Zdaniem św. Tomasza z Akwinu gest Jezusa posiada dwa znaczenia: w sensie dosłownym wskazuje na pokorę Syna Bożego,⁷⁴² zaś w znaczeniu mistycznym wskazuje na zbliżające się przelanie Jego krwi oraz mające nastąpić później obmycie ich Duchem Świętym.⁷⁴³ Upatrywanie w umyciu nóg Apostołom gestu pokory Jezusa, najdoskonalej wyrażonej na krzyżu, jest obecnie najbardziej rozpowszechnioną interpretacją tego wydarzenia.⁷⁴⁴ Pokora Syna Bożego wypełniającego względem swoich uczniów zadanie niewolnika jest ściśle związana z jego kenozą. Preegzystujący Syn Boży „zdeponował” u Ojca swoją Boską formę, by ukazać swoje posłuszeństwo względem Niego.⁷⁴⁵ Celem tego posłuszeństwa jest objawienie ludziom Ojca. Z tego powodu umycie nóg Apostołom nie tylko ukazuje miłość Mistrza do uczniów. Gest ten, podobnie jak wszystkie czyny Jezusa, jest „dziełem Jego Ojca” (J 14, 10), a zatem mówi o Jego miłości.⁷⁴⁶

Kolejną wyobrażoną w prezbiterium sceną pasyjną jest *Ostatnia Wieczerza* (il. 23), zwana w tradycji chrześcijańskiego Wschodu *Wieczerzą Mistyczną*⁷⁴⁷. Na ikonach wydarzenie to było najczęściej przedstawiane jako uczta miłości (co akcentowano

⁷⁴¹ A. Różycka-Bryzek, *Freski bizantyńsko-ruskie...*, dz. cyt., s. 56

⁷⁴² Pokora Jezusa ujawnia się na trzy sposoby: „Najpierw, ze względu na rodzaj tej posługi, było bowiem czymś niezwykle pokornym, że Pan majestatu nachylił się, by obmywać nogi sług. Następnie ze względu na wielorakość tej posługi, jako że nalał wodę do miednicy, obmył nogi, wytarł itd. Wreszcie ze względu na sposób, w jaki zostało to dokonane, jako że nie uczynił tego przez innych, ani przy wsparciu innych, lecz zrobił to sam z siebie.” Tomasz z Akwinu, *Komentarz do Ewangelii Jana*, tłum. T. Bartoś, Kęty 2018, s. 818

⁷⁴³ Tamże, s. 818-819

⁷⁴⁴ „Służba Jezusa i służba Jezusowi oznacza doskonale posłuszeństwo Ojcu, oddanie swojego życia i w efekcie otrzymanie życia wiecznego.” A. Kubiś, *Interpretacja pokutna Janowego opisu obmycia stóp uczniom przez Jezusa. Część 1: Interpretacje sakramentalne na tle współczesnych wyjaśnień J 13,1-20*, w: „The Biblical Annals”, 8/3 (2018), s. 398

⁷⁴⁵ M. Pyc, *Chrystus Piękno...*, dz. cyt., s. 64-65

⁷⁴⁶ H. U. von Balthasar, *Wieńczysz rok...*, dz. cyt., s. 112

⁷⁴⁷ E. Smykowska, *Ikona...*, dz. cyt., s. 60

malowaniem sylwetki Jana spoczywającego na piersi Chrystusa), uczta zdrady (wówczas eksponowano postać Judasza) lub jako połączenie obydwu.⁷⁴⁸ Fresk znajdujący się w lubelskiej Kaplicy Zamkowej można zaliczyć do ostatniego typu przedstawień, przy czym mocny akcent został położony na zdradzie Judasza. Autor fresku namalował zdrajcę zarówno w momencie sięgania ręką do misy, jak i tuż po tym, gdy „wstąpił w niego szatan” (J 13, 27). W polu, w którym ukazano siedzących z Jezusem przy stole Apostołów namalowano dodatkowo sylwetkę zdrajcy wychodzącego z Wieczernika z siedzącym mu na ramionach diabłem.⁷⁴⁹ Zamaszystość jego ruchów stanowi ilustrację słów Ewangelii wg św. Jana mówiących, że Judasz po „spożyciu kawałka [chleba] zaraz wyszedł” (J 13, 30).⁷⁵⁰

Na lubelskim fresku Apostołowie zasiadają z Jezusem przy okrągłym stole. Zbawiciel zajmuje centralne miejsce i jako jedyny ma aureolę. Brak teź nad głowami uczniów wskazuje na mające wkrótce nastąpić ich rozproszenie i ucieczkę od Mistrza.⁷⁵¹ Chrystus w jednej dłoni trzyma zwój oznaczający, że spełniając Paschę starotestamentową, która była praobrazem, ustanawia nową, rzeczywistą i wieczną⁷⁵², drugą zaś dłonią obejmuje umiłowanego ucznia. Apostoł Jan opiera głowę na piersi Jezusa i gestem dłoni⁷⁵³ wskazuje na Niego jako na tego, który jest Chlebem życia (J 6, 35). Gest ten oznacza także pokorę umiłowanego ucznia Pana i jego całkowite zwrócenie ku Nauczycielowi.⁷⁵⁴ Skierowanie serca ku Chrystusowi oraz kontemplację Jego objawiającej się podczas Wieczery miłości wyrażają także zamknięte oczy apostoła.⁷⁵⁵ Znajdujące się na stole przedmioty (chleb, wino, czarna i biała rzepa, ręczniki oraz noże) nawiązują do starotestamentowej wieczerzy paschalnej. Na stole ukazano także misę z rybą – jednym z najstarszych symboli chrześcijaństwa.⁷⁵⁶ W ten sposób w prezentowanym wyobrażeniu *Ostatniej Wieczerzy* został zaakcentowany jej

⁷⁴⁸ M. Janocha, *Ikony w Polsce. Od średniowiecza do współczesności*, Warszawa 2010, s. 178

⁷⁴⁹ Personifikacje szatana należą do rzadkości w sztuce bizantyńskiej. Wyjątkowości lubelskiemu przedstawieniu diabła dodaje brak skrzydeł. A. Różycka-Bryzek, *Judasz zaprzędany...*, dz. cyt., s. 150; zob. S. Skrzyniarz, *Upadły anioł. Antropomorficzne uskrzydłone przedstawienia Diabła w sztuce bizantyńskiej*, w: „Folia Historiae Artium. Seria Nowa”, 2/1996-1997, s. 65-80

⁷⁵⁰ A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 70

⁷⁵¹ Por. L. Bastiaansen, *Ikony...*, dz. cyt., s. 31

⁷⁵² Autor nieznany, *Ikona Mistycznej Wieczerzy*, <https://pocojescskoromoznaposcic.worpress.com/2019/04/25/ikona-mistycznej-wieczery/> [dostęp: 16.12.2020]

⁷⁵³ Charakterystycznym dla Maryi na ikonach Hodegetrii.

⁷⁵⁴ Zob. W. Kurpik, *Częstochowska Hodegetria*, Łódź-Pelplin 2008, s. 14

⁷⁵⁵ E. Smykowska, *Ikona...*, dz. cyt., s. 56

⁷⁵⁶ A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 69

ofiarniczy charakter.⁷⁵⁷ Wyrażające ustanowioną wówczas Eucharystię słowa wskazują na różne starotestamentowe ujęcia ofiary. Zdaniem Balthasara ich najgłębszym sensem jest to, że Chrystus ofiarowuje Kościołowi swoje Ciało i Krew w stanie „bycia wydanymi” – daje nam samego siebie „w stanie oddania w ręce Boga, który pozwala, by ten stan był ostateczny (...), w ręce Ducha, który urzeczywistnia sakrament (...), w ręce Kościoła, który przez wieki „czyni” (*hoc facite*), co oddający gest Jezusa w jego ręce przekazał”.⁷⁵⁸ Chrystusowy eucharystyczny akt oddania siebie samego, będący najdoskonalszym czynem Jego służby, jest absolutny, wykluczający u Oddającego jakąkolwiek możliwość rozporządzania samym sobą.⁷⁵⁹

Jezus wiedząc, że wkrótce dokona dzieła pojednania, udał się na modlitwę do Ogrodu Oliwnego. Kompozycja lubelskiej *Modlitwy w Ogrójcu* (il. 24) odbiega od przyjętego w ówczesnym malarstwie ikonowym sposobu obrazowania tej sceny. Na ścianie Kaplicy ukazano modlącego się Chrystusa, anioła z kielichem w dłoniach i trzech śpiących apostołów. Rezygnacja z przedstawienia całego grona apostołów stanowi odstępstwo od przyjętego w średniowieczu schematu ikonograficznego, choć nie jest ona czymś zupełnie nowym.⁷⁶⁰ Obecny na fresku element obcym kanonowi ikony jest trzymany przez anioła kielich,⁷⁶¹ będący zapożyczeniem z tradycji malarstwa zachodniego.⁷⁶² Elementem właściwym dla sztuki zachodniej jest także pleciony opłótek, w którym śpią apostołowie.⁷⁶³ *Modlitwa w Ogrójcu* jest początkiem wyznaczonego przez Boga „panowania ciemności” (Łk 22, 53). Odczuwający trwogę Zbawiciel modli się tak, jakby odwieczny wyrok Ojca miał być wydany właśnie teraz, w tej godzinie. Modlitwa jest bowiem zawsze „przedziwnym

⁷⁵⁷ Ryba, nieobecna na XV-wiecznych ikonach ruskich, wskazuje tutaj na ofiarę składaną przez Chrystusa. A. Gronek, *Ikony Męki Pańskiej. O przemianach w malarstwie cerkiewnym ukraińsko-polskiego pogranicza*, Kraków 2007, s. 78; K. Klauza, *Kaplica...*, dz. cyt., s. 189; A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 69

⁷⁵⁸ H. U. von Balthasar, *Chwała*, t. 3/2, cz. 2, s. 121

⁷⁵⁹ Tamże, s. 122

⁷⁶⁰ Do naszych czasów zachowały się przykłady starszych od lubelskich fresków ikon ukazujących trzech obecnych w pobliżu Chrystusa apostołów. Ten sposób obrazowania, skupiający uwagę widza na najważniejszych elementach prezentowanego wydarzenia, musiał zostać przyjęty w tradycji, gdyż zaleca go późniejsza „Hermeneia” Dionizjusza z Furny. A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 70; Dionizjusz z Furny, *Hermeneia...*, dz. cyt., s. 129; zob. A. Gronek, *Ikony Męki...*, dz. cyt., s. 87

⁷⁶¹ Symbolizuje on przyjęte przez Chrystusa cierpienie oraz kielich eucharystyczny, w którym odnawia się ofiara Chrystusa. A. Krahel, *Ikonoğrafia cyklu pasyjnego*, w: „Ikonosfera. Zeszyty Muzealne”, 5 (II) (2017), s. 10

⁷⁶² J. Sprutta, *Motyw kielicha eucharystycznego w ikonie*, w: „Studia Bydgoskie”, 2 (2008), s. 45

⁷⁶³ A. Różycka-Bryzek, *Freski bizantyńsko-ruskie...*, dz. cyt., s. 57

srowadzeniem Wieczności do wymiaru konkretnej godziny, konkretnej chwili”.⁷⁶⁴ Poprzedzająca mękę modlitwa Jezusa jest także modlitwą „wielkiego poznania człowieka, poznania człowieczeństwa w tym dramatycznym pęknięciu, jakie od pierwotnego upadku jest udziałem jego dziejów, w tym coraz na nowo owocującym odejściu od Woli Ojca, w narastających skutkach pierwotnego nieposłuszeństwa”.⁷⁶⁵ Nie jest to jednak samo poznanie. Doznający rozrzewnienia i wzruszenia Zbawiciel w czasie rozmowy z Ojcem przyjmuje na siebie coś, co jest Mu zupełnie obce – owoc ludzkiego nieposłuszeństwa, winę.⁷⁶⁶ Efektem tego aktu jest rozluźnienie odczuwanej więzi z Ojcem i całkowite zanurzenie Chrystusa w ludzką słabość. W takim momencie Bóg posłał anioła, by pełnił wobec Syna znaną ze Starego Testamentu rolę pośredniczenia w cierpieniu.⁷⁶⁷ Umocniony przez niebieskiego posłańca Chrystus już nie trwa w proskynie, ale wyprostowany klęczy i wyciąga ręce ku górze na znak przyjęcia Ojca.⁷⁶⁸

Opisane w Ewangelii wg św. Jana *Porażenie żołnierzy* (il. 25) rzadko bywa przedstawiane na ikonach. Główną teologiczną treścią tej sceny jest podkreślenie Boskiej mocy Zbawiciela oraz Jego gotowości do dobrowolnego podjęcia męki. Lubelska kompozycja stanowi wierną ilustrację słów Ewangelisty:

A Jezus wiedząc o wszystkim, co miało na Niego przyjść, wyszedł naprzeciw i rzekł do nich: «Kogo szukacie?» Odpowiedzieli Mu: «Jezusa z Nazaretu». Rzekł do nich Jezus: «JA JESTEM». Również i Judasz, który Go wydał, stał między nimi. Skoro więc rzekł do nich: «JA JESTEM», cofnęli się i upadli na ziemię. Powtórnie ich zapytał: «Kogo szukacie?» Oni zaś powiedzieli: «Jezusa z Nazaretu». Jezus odrzekł: «Powiedziałem wam, że Ja jestem. Jeżeli więc Mnie szukacie, pozwólcie tym odejść!» (J 18, 4-8)

Autor lubelskiego fresku ukazał Chrystusa wychodzącego naprzeciw swoich prześladowców i wskazującego na siebie wyraźnym gestem. W ten sposób zostało podkreślone Jego panowanie nad sytuacją – Mistrz wydał się żołnierzom z własnej woli. Również z Jego woli, na podstawie Jego nakazu, nie przekonywania czy prośby,

⁷⁶⁴ K. Wojtyła, *Modlitwa w Ogrójcu*, w: „Ethos. Kwartalnik Instytutu Jana Pawła II KUL.”, numer specjalny 2005, s. 13

⁷⁶⁵ Tamże, s. 12

⁷⁶⁶ H. U. von Balthasar, *Chwała*, t. 3/2, cz. 2, s. 181

⁷⁶⁷ Tenże, *Chwała*, t. 1, s. 592

⁷⁶⁸ A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 70

uczniowie zostali puszczeni wolno.⁷⁶⁹ Stało się tak, ponieważ mimo przyjęcia na siebie niosącej hańbę winy i stania się przez to „nie dającym się użyć do niczego i przez nikogo” Chrystus zachował wspólnotę z Ojcem, majestat rozporządzania i samoświadomości oraz wykonania swego posłannictwa.⁷⁷⁰ Malarskim znakiem tej rzeczywistości byłby domniemany (współcześnie nieistniejący) zwój znajdujący się w lewej dłoni Chrystusa.⁷⁷¹ Prezentowane malowidło ukazuje także „cofnięcie się i upadek” żołnierzy w reakcji na ujawnienie Boskiej godności Jezusa. Pierwszy z nich upadł do przodu, kolejni zaś, przejęci trwogą, cofają się i padają do tyłu. Komentujący tę scenę św. Tomasz z Akwinu zauważył, że święci zawsze padają na twarz, zaś niegodziwcy – do tyłu. Jego zdaniem w sensie mistycznym oznacza to, że „naród żydowski, który był narodem szczególnym, nie słuchając głosu Chrystusa, gdy przemawiał, oddalił się do tyłu, wykluczony z królestwa”.⁷⁷²

Scena *Pojmania Chrystusa* (il. 26), ukazująca m.in. pocałunek Judasza i odcięcie ucha Malchusowi, jest jedną z dwóch ikon namalowanych w centralnej części prezbiterium. Swoją malowniczością i dramatyzmem reprezentuje styl epoki renesansu Paleologów.⁷⁷³ Chrystus jest otoczony zgrają żołnierzy z kijami i pałkami, jeden z nich szarpie Go za ramię. Judasz, ukazany z lewej strony, obejmuje Chrystusa, zbliża ku Niemu twarz i nadeptuje Jego stopę, co oznacza władzę zdrajcy nad Wydany. ⁷⁷⁴ Widoczne na fresku ujęcie tych dwóch postaci wskazuje na zgodę Zbawiciela na przyjęcie męki.⁷⁷⁵ Chrystus trzyma w dłoni zwój, który – podobnie jak w poprzedniej scenie – jest symbolem Jego Boskiej wiedzy i wyjaśnieniem spokoju zachowanego w tej dramatycznej chwili.⁷⁷⁶ Z prawej strony kompozycji ukazano apostoła Piotra odcinającego ucho Malchusowi. Pominięcie pozostałych dziesięciu uczniów ma na celu podkreślenie osamotnienia Mistrza.⁷⁷⁷ Piotr w porywie zapału o swego Pana dobył nóż, który prawdopodobnie w czasie uczty służył mu do krojenia

⁷⁶⁹ Tomasz z Akwinu, *Komentarz do Ewangelii...*, dz. cyt., s. 1060-1061

⁷⁷⁰ H. U. von Balthasar, *Chwała*, t. 3/2, cz. 2, s. 181

⁷⁷¹ A. Różycka-Bryzek, *Judasz...*, dz. cyt., s. 153

⁷⁷² Tomasz z Akwinu, *Komentarz do Ewangelii...*, dz. cyt., s. 1060

⁷⁷³ A. Różycka-Bryzek, *Freski bizantyńsko-ruskie...*, dz. cyt., s. 57

⁷⁷⁴ Tejże, *Judasz...*, dz. cyt., s. 153

⁷⁷⁵ Zgodnie z antyczną zasadą kompozycyjną ruch zaczyna się z lewej strony, czyli inicjatywa wychodzi od Judasza. Takie przedstawienie pojmania Chrystusa koresponduje z relacją synoptyków (podczas gdy w Ewangelii wg św. Jana zostało podkreślone w pełni dobrowolne oddanie się w ręce prześladowców). A. Gronek, *Ikony Męki...*, dz. cyt., s. 90

⁷⁷⁶ A. Różycka-Bryzek, *Freski bizantyńsko-ruskie...*, dz. cyt., s. 57

⁷⁷⁷ A. Gronek, *Ikony Męki...*, dz. cyt., s. 90

baranka,⁷⁷⁸ i odcina ucho słudze arcykapłana. Zdaniem św. Tomasza postać Malchusa symbolizuje naród żydowski, który źle słuchał słów Prawa i któremu Pan dał nowe ucho, tworząc słuch duchowy.⁷⁷⁹ Ukazanie sługi klęczącego przed zwróconym ku niemu Piotrem stanowi unikatowe przedstawienie tego wydarzenia.⁷⁸⁰

Na tej samej ścianie, po prawej stronie ołtarza artyści umieścili wyobrażenie *Jezusa stojącego przed trybunałem Sanhedrynu* (il. 27). Przy stole zasiadają trzej przedstawiciele stanów, z których wywodzili się członkowie Wysokiej Rady.⁷⁸¹ W pierwszym od lewej starcu rozpoznaje się przewodniczącego zgromadzeniu arcykapłana.⁷⁸² Chrystus, lekko pochylony, ze związanymi dłońmi odwraca twarz w stronę zamierzającego Go spoliczkować mężczyzny. Postawa ciała Zbawiciela ukazuje dynamikę Jego poddawania się męce – od odważnie wychodzącego naprzeciw swoich prześladowców Mesjasza dokonało się przejście do pochylonego, pozwalającego związać sobie dłonie Boga - Człowieka. Zwój Logosu jest tu niewidoczny (znakami Boskości Skazańca pozostają aureola i szaty), ale w tej chwili wypełnia się Izajaszowe proroctwo o cierpiącym Słudze Jahwe⁷⁸³ oraz przepowiednie zapisane w Lamentacjach⁷⁸⁴ i Księdze Micheasza⁷⁸⁵.

Przejawiająca się w kenozie chwała Boża staje się bardziej widoczna wraz ze zbliżaniem się ku apogeum krzyża. Namalowane w centralnej części prezbiterium sceny ukazują misterium wydawania się Chrystusa w ręce ludzi. Zbawiciel najpierw

⁷⁷⁸ Św. Tomasz z Akwinu wyjaśniając, skąd Piotr mógł mieć miecz będąc w ogrodzie, napisał: „Za Chryzostosem należy stwierdzić, że Piotr już długo wcześniej, słysząc, że Żydzi powinni wydać Chrystusa przywódcom kapłańskim na ukrzyżowanie, bojąc się, przygotował sobie miecz. Można by powiedzieć, że „Interlineariami”, że nazwano tutaj mieczem mały nóż, jaki z pewnością Piotr posiadał przy stole, dla pokrojenia baranka, a wstając od uczty, wziął go ze sobą.” Trzymany przez Piotra nóż istotnie jest taki sam jak te, które namalowano na stole w scenie Ostatniej Wieczery. Tomasz z Akwinu, *Komentarz do Ewangelii...*, dz. cyt., s. 1062

⁷⁷⁹ Tamże, s. 1063

⁷⁸⁰ Zwykle ukazywano Piotra napadającego na sługę arcykapłana od tyłu. W „Hermenei” natomiast zaleca się umieszczanie za Judaszem Piotra klęczącego nad padającym jego ofiarą młodym żołnierzem. A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 73; Dionizjusz z Furny, *Hermeneia...*, dz. cyt., s. 129

⁷⁸¹ „W skład Sanhedrynu wchodziło siedemdziesięciu jeden członków. Oprócz przewodniczącego i zastępcy było wśród nich dwudziestu trzech uczonych w Piśmie, dwudziestu trzech kapłanów i tyluż samo starszych, którzy należeli do arystokracji świeckiej.” M. Rosik, *Jezus wobec Sanhedrynu*, w: „Teologia Polityczna”, 2018-03-28, <https://teologiapolityczna.pl/ks-prof-mariusz-rosik-jezus-wobec-sanhedrynu> [dostęp 29.12.2020]

⁷⁸² W czasie procesu Jezusa urząd ten sprawowali Annasz i Kajfasz. W ikonografii wyróżniano Kajfasza (zaś wg „Hermenei” Annasza) postawą stojącą oraz gestem rozdierania szat, jednak na lubelskim fresku pominięto ten motyw. A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 75; A. Groniek, *Ikony Męki...*, dz. cyt., s. 95; Dionizjusz z Furny, *Hermeneia...*, dz. cyt., s. 129

⁷⁸³ „Podałem grzbiet mój bijącym i policzki moje rwącym Mi brodę.” Iz 50, 6

⁷⁸⁴ „Bijącemu niech nadstawi policzek, niechaj nasyci się hańbą!” Lm 3, 30

⁷⁸⁵ „Różgą bić będą w policzek sędziego Izraela.” Mi 4, 14

godzi się na przydeptanie swej stopy przez zdrajcę, by następnie dać sobie związać ręce, pozwolić się fałszywie osądzić i spoliczkować. Są to etapy drogi ku wyznaczonej przez Ojca „godzinie”, wokół której – jak zauważa Balthasar – wszystko skupia się ze „swobodną koniecznością”. Swobodną, ponieważ Logos (nawet pozbawiony zewnętrznych oznak godności) jest zawsze absolutnie wolny; koniecznością, ponieważ żadna logika nie może być bardziej konieczna niż On. Dlatego, zdaniem Bazylejczyka, „samoobjawienie Boga musi właśnie tam, gdzie idzie ku krzyżowi i piekłu, obalać wszystkie wewnątrzświatowe pojęcia piękna i – suwerennie je przewyższając – normować i wypełniać”.⁷⁸⁶

Kolejnym ukazaniem w Kaplicy momentem męki Zbawiciela jest *Zaparcie się Piotra* (il. 28, 29, 30). Ikona ukazująca tę scenę została podzielona na 3 pola, obecnie mocno zniszczone. W pierwszym zachowały się sylwetki trzech żołnierzy na tle okazałego muru z krenelażem. Zdaniem A. Różyckiej-Bryzek w kwaterze tej mogło być przedstawione pierwsze zaparcie się apostoła Piotra. W polu obok zachował się zarys muru ze stojącym na dachu kogutem oraz sylwetką pochylonego człowieka. Znawcy lubelskich fresków uważa, że wyobrażono tu moment tuż po zdradzie, kiedy Piotr „wyszędłszy na zewnątrz, gorzko zapłakał” (Łk 22, 62).⁷⁸⁷ W symbolice chrześcijańskiej kogut, ogłaszający nadejście świtu, stał się symbolem zmartwychwstania.⁷⁸⁸ W tej scenie jednak ptak ma znaczenie bardziej dosłowne, wynikające z tekstu Ewangelii. Biskup Ambroży z Mediolanu w hymnie „Aeterne rerum conditor” wychwala koguta jako tego, który z Bożego rozkazu napomina grzeszników i wzywa ich do skruchy.⁷⁸⁹ Ostatnia, najbardziej zniszczona kwaterna mogłaby zdaniem badaczki ukazywać Piotra wpuszczanego na dziedziniec domu najwyższego kapłana lub chwilę ogrzewania się przy ognisku.⁷⁹⁰ Wszystkie te wydarzenia prowadzą do pełnego ukazania kenozy Syna Bożego, który przed haniebną

⁷⁸⁶ H. U. von Balthasar, *Chwała*, t. 3/2, cz. 2, s. 256

⁷⁸⁷ A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 74-75; Tejże, *Freski bizantyńsko-ruskie...*, dz. cyt., s. 57

⁷⁸⁸ D. Forstner, *Świat symboliki...*, dz. cyt., s. 36

⁷⁸⁹ „Przy tym śpiewie winę zmywa

Kościola opocznik święty.

Wstańmy! nadeszła godzina,

Już leżących kur wiadomi,

Ospałych kur napomina,

Przeczących potrzykroć gromi.”

Ambroży z Mediolanu, *Aeterne rerum conditor*, w: „Obraz literatury powszechnej w streszczeniach i przykładach”, red. P. Chmielowski, E. Grabowski, t. 1, Warszawa 1895, s. 321

⁷⁹⁰ A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 74-75; Tejże, *Freski bizantyńsko-ruskie...*, dz. cyt., s. 57

śmiercią doświadcza bycia zdradzonym przez człowieka, któremu powierzył godność prymatu wśród Dwunastu Apostołów.

Po obu stronach okna znajdującego się na południowej ścianie prezbiterium zostało namalowane wyobrażenie *Sądu Piłata* (il. 31, 32). Z prawej strony ukazano Chrystusa prowadzonego za związane ręce przed trybunał namiestnika. Otaczają go uzbrojeni we włócznie żołnierze oraz wzburzony tłum (mężczyzna idący na czele unosi dłoń w nieprzyjaznym geście). Postać Chrystusa tchnie godnością i spokojem. Jego postawa przywodzi na myśl słowa: „Nie miałbyś żadnej władzy nade Mną, gdyby ci jej nie dano z góry” (J 19, 11). Wypowiedź ta przypomina, że Zbawiciel świadomie zbliża się ku „godzinie”, którą wyznaczył Ojciec.⁷⁹¹ Po drugiej stronie okna artyści namalowali Piłata w królewskiej szacie i gotyckiej koronie na głowie.⁷⁹² Zostały tu jednocześnie ukazane dwa różne momenty procesu Jezusa: otrzymanie wiadomości od żony i umycie rąk.⁷⁹³ Istnieje przekonanie, że sen żony Piłata miał na celu uratowanie jej duszy.⁷⁹⁴ Namiestnik gestem umycia rąk prawdopodobnie chciał uciszyć swoje sumienie, jednak nie było mu dane spokojne zakończenie swoich dni.⁷⁹⁵ Natomiast z (niewidocznego na fresku) żadnego niewinnej krwi tłumowi Bóg w swym nieskończonym miłosierdziu wyprowadził pierwszych chrześcijan.⁷⁹⁶

Po otrzymaniu wyroku Jezus został ubiczowany (il. 33). W scenie tej ukazano Chrystusa przywiązanego do kolumny za ręce i stopy. Jest On prawie nagi. Barwa Jego ciała⁷⁹⁷ oraz szarość przepaski biodrowej są malarskimi środkami wyrażającymi kenozę Chrystusa skrywającą Boskość pod postacią sługi.⁷⁹⁸ Egzegeci widzą w męce

⁷⁹¹ W opinii teologów „proces, który doprowadza do śmierci Jezusa, jest ostateczną realizacją posłannictwa, które Jezus cały czas konsekwentnie wypełniał.” P. Artemiuk, *Proces Jezusa przed Piłatem według Giorgia Agambena. Prezentacja i krytyka*, w: „Studia Ełckie”, 22 (2020), nr 3, s. 279

⁷⁹² A. Różycka-Bryzek, *Freski bizantyńsko-ruskie...*, dz. cyt., s. 58

⁷⁹³ Brak przywiązania do ziemskiej chronologii w ikonie ma na celu ukazanie porządku „czasu odkupionego”. Ikonografowie łączą przedstawiane wydarzenia w zależności od ich sensu i duchowych wymagań. P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 189

⁷⁹⁴ *Komentarz Świętych Ojców do Ewangelii według Św. Mateusza*, tłum. A. Bień, t. 2, Hajnówka 2004, s. 904-905

⁷⁹⁵ P. Artemiuk, *Proces Jezusa...*, dz. cyt., s. 271

⁷⁹⁶ W „Komentarzu Świętych Ojców do Ewangelii według Św. Mateusza” zostały przywołane słowa św. Jana Chryzostoma: „Chrystus zresztą, miłujący ludzi, gdy oni z takim szaleństwem pomstowali przeciw sobie i dzieciom, nie potwierdził zgodą ich głosu nie tylko przeciw dzieciom, ale nawet przeciw nim samym: nawet ich samych, skruszonych, przyjął i uczynił godnymi niezliczonych dóbr. Bo wszak i Paweł był spośród nich, a także wiele tysięcy tych, którzy uwierzyli w Jerozolimie.” *Komentarz Świętych Ojców...*, dz. cyt., s. 909

⁷⁹⁷ Pochodząca z ziemi ochra jest odpowiednim środkiem do wyrażenia tajemnicy przyjęcia przez Boga ciała złożonego ze stworzonej materii. J. Różycka-Klejnowska, D. Klejnowski-Różycki, *Studium ikony*, dz. cyt., s. 172-173; 194

⁷⁹⁸ Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 192

Zbawiciela wypełnienie słów pieśni o cierpiącym Słudze Jahwe.⁷⁹⁹ „Podałem grzbiet mój bijącym i policzki moje rwącym mi brodę. Nie zasłoniłem mojej twarzy Przed zniewagami i opluciem.” (Iz 50, 6) Przywołany werset Księgi Izajasza ukazuje gradację znoszonych przez Sługę Pańskiego cierpień. Zaczynają się one od uderzeń w plecy, a kończą na pohańbieniu twarzy opluciem. Poddanie się Chrystusa biczowaniu jest wyrazem Jego posłuszeństwa woli Ojca, któremu „spodobało się zmiażdżyć” swego Sługę cierpieniem” (Iz 53, 10). Choć to Boże „upodobanie” w doświadczaniu Sługi cierpieniem wydaje się niesprawiedliwe, to prowadzi, w pedagogice wiary skierowanej do Żydów, do uznania Jego zasług w wypełnieniu Bożego planu.⁸⁰⁰ Przywiązany do słupa Chrystus pozostaje bierny wobec swoich oprawców („Dręczono go, lecz sam pozwolił się gnębić, nawet nie otworzył ust swoich” Iz 53, 7a). Zdaniem Balthasara „Jego ubóstwo w rozporządzaniu sobą jest jednym z Jego posłuszeństwem w doskonałym oddaniu się”.⁸⁰¹ Na tym polega siła Bożej miłości, znajdującej wyraz w kenozie Wcielonego Słowa. Ukazany na prezentowanym fresku cierpiący Zbawiciel zaprasza zgromadzonych w Kaplicy wiernych (zwykle z otoczenia królewskiego) do wejścia w komunię z Nim. Jego ciało przywiera do słupa, ale oblicze, choć zwrócone w stronę jednego z oprawców, ukazane jest w sposób, który umożliwia nawiązanie modlitewnego kontaktu.⁸⁰² Nieruchomość ciała Chrystusa pomaga Jego twarzy objawiać Boskiego ducha.

Scena *Naigrawania* (il. 34) z motywem muzykujących postaci stanowi wyjątkowy zabytek na gruncie Europy Środkowo-Wschodniej. Spośród innych tego typu przedstawień lubelską kompozycję wyróżnia zarówno dystans Chrystusa względem otaczających Go postaci, brak elementów przemocy oraz dobór instrumentów, zbliżony do tych używanych na dworze Władysława Jagiełły.⁸⁰³

⁷⁹⁹ J. Homerski, *Cierpiący Mesjasz w starotestamentalnych przepowiedniach prorockich*, w: „Roczniki Teologiczne - Kanoniczne”, t. XXVII, z. 1, 1980, s. 30; P. Jaworski, „Pan obarczył Go winami nas wszystkich” (Iz 53,6) – *Mesjasz cierpiącym Sługą Jahwe*, http://wf4.xcdn.pl/files/15/11/22/228705_CgcV_iC485cym20SC582ugC48520Jahwe.pdf [dostęp 20.01.2021]

⁸⁰⁰ J. Lemański, *Sługa Jahwe (Iz 53, 10-11a) i problem zmartwychwstania*, w: „Verbum Vitae”, 15/2009, s. 44

⁸⁰¹ H. U. von Balthasar, *Chwała*, t. 3/2, cz. 2, s. 169

⁸⁰² „Profil przerwałby komunię, zapoczątkował ucieczkę, prędko stałby się nieobecnością”, co ma miejsce w przypadku wykonawców chłosty. P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 191

⁸⁰³ A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 77; D. Grabiec, *Bizantyńsko-ruskie sceny Naigrawania w kolegiacie w Wiślicy oraz w kaplicy Świętej Trójcy na Zamku Królewskim w Lublinie w świetle aktualnych badań i interpretacji*, w: „Muzyka”, t. 65, nr 2, 2020, s. 159

Trzymana w dłoni Chrystusa trzcina⁸⁰⁴ nawiązuje do naigrywania, które nastąpiło po przesłuchaniu u Piłata. Narzucona na ramiona Zbawiciela „cesarska” chlamida należy do użytych wówczas przez żołnierzy szyderczych oznak Jego królewskiej godności. W kompozycji lubelskiej sceny *Naigrawania* zwraca uwagę fakt pominięcia cierniowej korony oraz brak przedstawienia żołnierzy, co stanowi odstępstwo od wywodzącej się z Ewangelii tradycji.⁸⁰⁵ Zamiast nich Chrystusa otacza grupa grających na świeckich instrumentach muzykantów, dwóch akrobatów oraz dwie postaci klęczące z zakrytymi dłońmi w geście składania szyderczego hołdu. Istnieją różne hipotezy próbujące wyjaśnić obecność tychże postaci.⁸⁰⁶ Badająca lubelskie freski prof. Anna Różycka-Bryzek w otaczającym Chrystusa wesołym towarzystwie widzi grzeszników składających Zbawicielowi bluźnierczy hołd.⁸⁰⁷ Natomiast Dominika Grabiec zwróciła uwagę na podobieństwo tej kompozycji do ikonografii bizantyńskich ceremonii dworskich, zwłaszcza koronacji i aklamacji cesarza.⁸⁰⁸ Uroczystości takie odbywały się przy akompaniamencie cesarskiej orkiestry, w obecności akrobatów, aktorów i tancerzy. Widoczne wokół Chrystusa postaci stanowią zatem element Jego królewskiej świty. Wydaje się, że przedstawienie to można rozumieć dwuznacznie – z jednej strony jest to malarskie przedstawienie szyderczego hołdu złożonego ubiczowanemu Jezusowi,⁸⁰⁹ z drugiej strony – prezentowana ikona odsłania tajemnicę prawdziwego królowania unieżonego w kenozie Chrystusa. Dominika Grabiec przywołuje podobieństwo kompozycji prezentowanej sceny *Naigrywania* do biblijnego opisu koronacji Jozjasza (będącego figurą Chrystusa) i wysnuwa wniosek, że namalowane wokół Zbawiciela postaci z dworskiej świty „miały skierować uwagę widza nie na realne upokorzenie Chrystusa, ale na Jego prawdziwą, królewską tożsamość”.⁸¹⁰ Taka interpretacja wydaje się zgodna z teologią ikony, której celem jest przede wszystkim ukazanie duchowego

⁸⁰⁴ „(...) nawet bezwartościowa trzcina została uswięcona najświętszą ręką Zbawiciela i stała się narzędziem w Jego cierpieniach.” D. Forstner, *Świat symboliki...*, dz. cyt., s. 199

⁸⁰⁵ Dionizjusz z Furny, *Hermeneia*, dz. cyt., s. 131

⁸⁰⁶ W literaturze przedmiotu pojawiają się stwierdzenia łączące obecność aktorów i muzyków z wyszydzeniem cierpiącego Hioba, z bizantyńskim dramatem liturgicznym lub starożytnymi zwyczajami upokarzania jeńców. A. Derbes, *Picturing the passion in late Medieval Italy. Narrative painting, Franciscan ideologies and the Levant*, Cambridge 1996, s. 226; A. Gronek, *Ikony Męki...*, dz. cyt., s. 105-106; D. Grabiec, *Bizantyńsko-ruskie sceny Naigrawania...*, dz. cyt., s. 166-167

⁸⁰⁷ A. Różycka-Bryzek, *Freski bizantyńsko-ruskie...*, dz. cyt., s. 58

⁸⁰⁸ D. Grabiec, *Bizantyńsko-ruskie sceny Naigrawania...*, dz. cyt., s. 168

⁸⁰⁹ Tak interpretuje postaci wesołków i grajków Anna Różycka-Bryzek. A. Różycka-Bryzek, *Freski bizantyńsko-ruskie...*, dz. cyt., s. 58

⁸¹⁰ D. Grabiec, *Bizantyńsko-ruskie sceny Naigrawania...*, dz. cyt., s. 171

sensu przedstawianych wydarzeń. Widoczne w tajemnicy wyszydzenia uniżenie i ogołocenie Zbawiciela nie jest sprzeczne z Jego Boską godnością, ale właśnie z nią zgodne.⁸¹¹

W kolejnym polu ukazano scenę *Przyprowadzenia Jezusa na Golgotę* (il. 35). Fresk przedstawia moment opisany w Ewangelii wg św. Marka: „Przyprowadzili Go na miejsce Golgota, to znaczy miejsce Czaszki. Tam dawali Mu wino zaprawione mirrą, lecz On nie przyjął.” (Mk 15,22-23).⁸¹² Podany Chrystusowi napój był środkiem mającym złagodzić nadchodzące cierpienie.⁸¹³ Zbawiciel odmówił picia, ponieważ chciał w pełni świadomie wypełnić wolę Ojca. Jezus przyszedł na świat właśnie dla tej „godziny”, czego zapowiedzią była m.in. mirra ofiarowana Mu przez Mędrców ze Wschodu.⁸¹⁴ Namalowana pod krzyżem czaszka nawiązuje do tradycji, zgodnie z którą pod Golgotą był grób Adama. Na Golgocie Abel, Melchizedek i Abraham składali miłe Bogu ofiary.⁸¹⁵ Przekonanie o znajdującym się na Golgocie grobie Adama jest związane z Pawłowym stwierdzeniem, że „tak jak w Adamie wszyscy umierają, tak też w Chrystusie wszyscy będą ożywieni” (1 Kor, 15, 22).⁸¹⁶ Do stojącego na skale krzyża została przystawiona drabina. Najstarsza tradycja Kościoła milczy na temat szczegółów dotyczących ukrzyżowania.⁸¹⁷ Drabina ta ma jednak głębokie znaczenie symboliczne. W teologii istnieje przekonanie, że drabina, która przysniła się patriarsze

⁸¹¹ H. U. von Balthasar, *Chwała*, t. 3/2, cz. 2, s. 174

⁸¹² Wydarzenia te zostały opisane także w Mt 27,33-34.

⁸¹³ D. Forstner, *Świat symboliki...*, dz. cyt., s. 122; B. Szier-Kramarek, *Mirra*, w: „Encyklopedia Katolicka”, red. A. Bednarek, E. Ziemann, t. 12, Lublin 2008, s. 1208

⁸¹⁴ Za autora przekonania, zgodnie z którym ofiarowana Dziecięciu Jezus mirra zapowiadała Jego śmierć uważa się św. Ireneusza z Lyonu. R. Mazurkiewicz, *Złoto, kadzidło i mirra w dawnym kaznodziejstwie polskim*, w: „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, 4 (2008), s. 322; Ireneusz z Lyonu, *Contra haereses libri quinque*, Paryż 1857, s. 870-871

⁸¹⁵ Uważa się, że nazwa Gologota mogła pochodzić od kształtu występujących tam skał, przypominających wyglądem ludzkie czaszki. A. Tronina, *Golgota*, w: „Encyklopedia Katolicka”, red. L. Bieńkowski, P. Hemperek, S. Kamiński, J. Misiurek, K. Stawecka, A. Stępień, A. Szafranski, J. Szłaga, A. Weiss, t. 5, Lublin 1989, s. 1260-1261; H. Langkammer, *Wprowadzenie i komentarz do ewangelicznych opisów męki Pańskiej*, Lublin 1975, s. 97

⁸¹⁶ „Venit ad me tradidit quaedam talis, quod corpus Adae primi hominis ibi sepultum est ubi crucifixus est Christus, ut sicut in Adam omnes moriuntur, sic in Christo omnes vivificentur.” Orygenes, *Veteris interpretationis commentariorum Origenis in Matthaeum*, w: „Patrologiae cursus completus”, t. 13, Paryż 1862, s. 1777; w typologii Chrystus - Adam zawierają się treści istotne dla wielu traktatów teologicznych. Zob. S. Zatwardnicki, *Teologiczna doniosłość typologii Chrystus-Adam w świetle dokumentów Międzynarodowej Komisji Teologicznej*, w: „Teologia w Polsce”, t. 10, nr 1 (2016), s. 205-224

⁸¹⁷ Langkammer wyjaśnia to bolesnością samego wydarzenia i tym, że „o sprawach bardzo dotkliwych się nie mówi”. W tradycji ikonograficznej przekazanej przez „Hermeneię” zaleca się malować przybijanie Chrystusa do krzyża leżącego na ziemi. H. Langkammer, *Wprowadzenie i komentarz...*, dz. cyt., s. 97; Dionizjusz z Furny, *Hermeneia...*, dz. cyt., s. 131-132; zob. A. Gronek, *Ikony Męki...*, dz. cyt., s. 119

Jakubowi (Rdz 28,12) wskazuje na krzyż Chrystusa.⁸¹⁸ Drabina Jakubowa służyła aniołom, natomiast drabina krzyża umożliwiła samemu Bogu zstąpienie w kenozę śmierci, zaś ludziom pozwoliła na wstępowanie do nieba.⁸¹⁹

Ikona *Ukrzyżowania* (il. 36) przedstawia moment najpełniejszego objawienia chwały Bożej w osobie Chrystusa. Zdaniem Balthasara „tym, co najwspanialsze w chwale Boga jest usposobienie Chrystusa, ukazujące się w Jego uniżeniu”.⁸²⁰ Szczytem tego uniżenia jest ukrzyżowanie. Przybite do drzewa Wcielone Słowo jest absolutnie przezroczyście na Boga Ojca – „dla tej najwyższej władzy wypowiadającego się Ojca musi być jedynym właściwym medium, które przez swoją wytrzymałość samo okazuje się boskie”.⁸²¹ Tylko Bóg może dojść do momentu skrajnego opuszczenia przez Boga, przejawiającego się w krzyku Ukrzyżowanego.⁸²² W nieskończonym uniżeniu i wyniszczeniu Boga uczestniczy swym cierpieniem Jego Matka. Po prawej stronie Ukrzyżowanego ukazano Ją omdlałą z bólu, podtrzymywaną przez niewiasty.⁸²³ Jest to moment wypełnienia się proroctwa Symeona: „a Twoją duszę miecz przeniknie – aby na jaw wyszły zamysły serc wielu” (Łk 2, 35). Maryja na Golgocie jest zjednoczona ze swoim wyniszczonym Synem i doświadcza najgłębszej w dziejach ludzkości „kenozy wiary”.⁸²⁴ Mocno wygięte ciało Maryi i Jej zamknięte oczy stanowią wyraz doświadczanej przez Nią „nocy wiary”, podobnej do próby wiary Abrahama.⁸²⁵

⁸¹⁸ W. Myszor, *Drabina Jakubowa jako krzyż*, w: „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Studia Religiologiczne”, 43 (2010), s. 29-33; K. Bardski, *Motywy drabiny Jakubowej (Rdz 28, 10-22) w starożytnej symbolice zachodniego chrześcijaństwa*, w: „Collectanea Theologica”, 88 (2018), nr 4, s. 192-193; D. Forstner, *Świat symboliki...*, dz. cyt., s. 389-390

⁸¹⁹ Niektórzy święci porównywali zdobywanie doskonałości do wspinania się po drabinie. Autorem najbardziej znanego na Wschodzie porównania życia duchowego do drabiny jest św. Jan Klimak, ale także św. Benedykt w swojej „Regule” pisał o stopniach pokory i o potrzebie zbudowania z własnych uczynków drabiny, „która ukazała się podczas snu Jakubowi”. Benedykt z Nursji, *Reguła*, tłum. B. Turowicz, w: „Reguła Mistrza. Reguła św. Benedykta”, tłum. M. Dąbek, B. Turowicz, Kraków 2006, s. 410 nn; J. Klimak, *Drabina do raju*, tłum. W. Polanowski, Kęty 2011; zob. J. Krawczyk, *Drabina Jakuba. Praktyka karmelitańskiej modlitwy biblijnej*, Poznań 2014, s. 18-19; K. Klauza, *Teokalia...*, dz. cyt., s. 220

⁸²⁰ H. U. von Balthasar, *Chwała*, t. 1, s. 587

⁸²¹ Tenże, *Chwała*, t. 3/2, cz. 2, s. 171

⁸²² Zob. Tenże, *Wieńczysz rok...*, dz. cyt., s. 113-114

⁸²³ Zdaniem Anny Różyckiej-Bryzek takie przedstawienie Maryi włącza je do nurtu przedstawień wyrosłych z idei „compassio Mariae”. Wartościowe studium na temat tego nurtu pobożności napisał Adam Rybicki. A. Różycka-Bryzek, *Malowidła bizantyńsko-ruskie...*, dz. cyt., s. 80; zob. A. Rybicki, *Compassio Mariae w chrześcijańskim życiu duchowym. Studium na przykładzie polskiej średniowiecznej literatury i sztuki religijnej*, Lublin 2009

⁸²⁴ Jan Paweł II, *Matka Odkupiciela...*, dz. cyt., s. 23

⁸²⁵ B. Kochaniewicz, *Stabat Mater Dolorosa według Jana Pawła II*, w: „Rocznik Skrzatuski”, 1 (2003), dz. cyt., s. 34

Ikona *Ukrzyżowania* nie stanowi studium dramatu umierającego Bogoczłowieka. Ciało wiszącego na krzyżu Chrystusa jest wygięte w lekkim kontrapoście. Komentatorzy widzą w tym tanięć zaślubin – na łożu krzyża Baranek poślubił Kościół.⁸²⁶ Na fresku w lubelskiej Kaplicy Zamkowej wyobrażono także przebicie boku Chrystusa włócznią. Komentujący to zbawcze wydarzenie ojcowie soboru w Vienne przypomnieli, że Wcielone Słowo „pozwoiliło przebić sobie bok włócznią, ażeby z wypływających z niego strumieni wody i krwi ukształtowała się jedyna, niepokalana, dziewicza i święta matka-Kościół, małżonka Chrystusa – tak jak z boku pierwszego człowieka, pogrążonego we śnie, ukształtowana została Ewa jako jego małżonka – i w ten sposób postaci pierwszego i starego Adama, będącego według Apostoła „typem Tego, który miał przyjść”, w naszym ostatnim Adamie, to jest w Chrystusie, odpowiadała prawda.”⁸²⁷ Interpretując to samo zbawcze misterium Balthasar zauważył, że w tym momencie ukazało się światu serce, w którym kenoza wypełniła się do końca.⁸²⁸ To serce jest otwarte i dostępne dla wszystkich, szczególnie w sakramentach chrztu i Eucharystii.⁸²⁹ Tło lubelskiej ikony jest ciemne. Barwa ta odpowiada relacji zawartej w Ewangelii wg św. Mateusza⁸³⁰ oraz stanowi ilustrację oddziaływania na świat wewnętrznej „godziny ciemności” oraz żałoby samego Boga zapowiedzianej przez proroka Amosa.⁸³¹ Żałobę tę wyrażają także postaci stojące po lewej stronie krzyża. Wskazują na Chrystusa, a wraz z setnikiem wyrażają wiarę w Jego bóstwo⁸³² oraz wypełniają proroctwo zapisane w Księdze Zachariasza: „Będą patrzeć na tego, którego przebili, i boleć będą nad nim, jak się boleje nad jedynakiem, i płakać będą nad nim, jak się płacze nad pierworodnym” (Za 12, 10 b). Obok Chrystusa ukazano dwóch łotrów, którym, zgodnie z relacją Ewangelii, żołnierze łamali golenie. W tradycji ikonograficznej przyjęło się malowanie Dobrego Łotra (określanego jako św. Dyzma – praw. Rach) jako mężczyzny z brodą bądź

⁸²⁶ J. Różycka-Klejnowska, D. Klejnowski-Różycki, *Studium ikony*, dz. cyt., s. 355; por. T. Špidlik, M. Rupnik, *Mowa obrazów*, dz. cyt., s. 44

⁸²⁷ *Dokumenty soborów powszechnych. Tekst grecki, łaciński i polski*, red. A. Baron, H. Pietras, t. 2, Kraków 2007, s. 533

⁸²⁸ H. U. von Balthasar, *Wieńczysz rok...*, dz. cyt., s. 184

⁸²⁹ K. Klauza, *Teokalia...*, dz. cyt., s. 219

⁸³⁰ „Od godziny szóstej mrok ogarnął całą ziemię, aż do godziny dziewiątej.” Mt 27, 45

⁸³¹ „Owego dnia - wyrocznia Pana Boga - zajdzie słońce w południe i w dzień świetlany zaciemnię ziemię. Zamienię święta wasze w żałobę, a wszystkie wasze pieśni w lamentacje; nałożę na wszystkie biodra wory, a wszystkie głowy ogolę i uczynię żałobę jak po jedynaku, a dni ostatnie jakby dniem goryczy.” (Am 8, 9-10); zob. H. U. Balthasar, *Chwała*, t. 3/2, cz. 2, s. 184

⁸³² Zdaniem Anny Różyckiej-Bryzek biała tarcza jest bezspornym atrybutem opisanego w Ewangelii wg św. Mateusza setnika. A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 79

wskazywanie na niego za pomocą uniesionego końca podnóżka (*suppodaneum*) krzyża Zbawiciela.⁸³³ Pracujący w Lublinie malarz wskazał Dobrego Łotra malując mu taką samą przepaskę biodrową jak Chrystusowi.

Przedstawienie *Zdjęcia z krzyża* (il. 37) jest ostatnią sceną pasyjną w lubelskiej Kaplicy. Namalowana zgodnie z tradycją⁸³⁴ ikona ukazuje moment powierzenia Ciała Chrystusa Kościołowi.⁸³⁵ Maryja obejmująca ciało Syna stanowi pierwszy filar Kościoła.⁸³⁶ Postaci Bogurodzicy, Józefa z Arymatei i św. Jana wraz z podtrzymywanym przez nie ciałem Zbawiciela tworzą zarys koła. Oznacza to, że „wokół tajemnicy śmierci Boga skupiają się we wspólnocie cierpiąc wierni Kościoła najbardziej pierwotnego – zrodzonego w tajemnicy Golgoty i trwającego na Golgocie wokół Matki Bolesnej (...). Ikona mówi więc o synergii bosko-ludzkiego działania, wypływającego z tajemnicy i świętości krzyża”.⁸³⁷ O ile ikona *Ukrzyżowania* ukazuje najwyższy wyraz kenozy bóstwa Wcielonego Słowa, o tyle *Zdjęcie z krzyża* ujawnia kenozę Jego poddanego władaniu śmierci ciała. Przystawione do krzyża drabiny posłużyły „zstąpieniu”⁸³⁸ ciała Chrystusa do dyspozycji Kościoła. Służą one zarazem wstępowaniu wiernych po Pokarm Nieśmiertelności. Namalowana w prezbiterium lubelskiej kaplicy ikona *Zdjęcia z krzyża* łączy się więc (podobnie jak cały cykl pasyjny) ze sprawowaną w tym miejscu liturgią.

3.3.3. Jaśniejące w Chrystusie piękno Dnia Ósmego

W lubelskiej Kaplicy Zamkowej znajduje się kilka fresków dotyczących tajemnicy Zmartwychwstania. Na północnej ścianie prezbiterium, w otoczeniu przedstawień dotyczących męki Chrystusa znajduje się ikona określana w literaturze jako *Niewiasty u grobu* (il. 38). Jej podstawę biblijną stanowią relacje zapisane w Mt 28, 1-7 i Mk 16, 5-8. Obok zniszczonych fragmentów malowidła można dostrzec

⁸³³ Dionizjusz z Furny, *Hermeneia...*, dz. cyt., s. 132; M. Janocha, *Ikony w Polsce...*, dz. cyt., s. 184; A. Krahel, *Ikonoografia cyklu...*, dz. cyt., s. 13

⁸³⁴ Nie jest to całkowita realizacja zaleceń „Hermenei”, ale w wysokim stopniu z nią zgodna. Dionizjusz z Furny, *Hermeneia...*, dz. cyt., s. 133

⁸³⁵ M. Janocha, *Ikony w Polsce...*, dz. cyt., s. 196

⁸³⁶ T. Špidlik, M. Rupnik, *Mowa obrazów*, dz. cyt., s. 51

⁸³⁷ K. Klauza, *Teokalia...*, dz. cyt., s. 230

⁸³⁸ Pierwsi członkowie Kościoła sami wstąpili po to Ciało i przynieśli Je na ziemię. Kenoza ciała Boga polegała na tym, że ujawnił się w nim cały realizm śmierci, wskutek czego zostało ono całkowicie powierzone ludziom (analogicznie do tego, że w kenozie bóstwa Jezus całkowicie powierzył się woli Ojca).

dłonie kobiety wyciągnięte w stronę błogosławiącego ją anioła.⁸³⁹ W ich rozmowie zostało zawarte emocjonalne napięcie doświadczenia skrajnych uczuć: „rozpaczy, pogodzenia się z niesprawiedliwym losem oraz radości zaskakującej prawdy o dokonanym egzystencjalnym zwycięstwie życia nad śmiercią”.⁸⁴⁰ Przyniesione przez niewiasty wonności⁸⁴¹ wiążą tę ikonę, podobnie jak scenę *Przyprowadzenia Jezusa na Golgotę* (il. 35), z tajemnicą *Narodzenia Chrystusa* (il. 13). Ofiarowana Dzieciątku Jezus mirra miała być zapowiedzią namaszczenia Jego ciała po śmierci.⁸⁴² Z ikoną *Bożego Narodzenia* łączą prezentowany wizerunek także leżące w grobie płótna.⁸⁴³ Ikony te dopełniają się wzajemnie – *Narodzenie Chrystusa* ukazuje początek ziemskiego życia Wcielonego Słowa, zaś *Niewiasty u grobu* – początek „życia w wymiarze popaschalnego Dnia Ósmego”.⁸⁴⁴

Podobną treść teologiczną zawiera namalowana na południowej ścianie nawy ikona *Chrystusa pojawiającego się Mariom (Noli me tangere; il. 40)*. Tym razem zwiastunem nowiny o zmartwychwstaniu jest sam Chrystus odziany w czerwoną tunikę i biały płaszcz symbolizujący chwałę i wyniesienie Zmartwychwstałego.⁸⁴⁵ Zapowiedziane przez Niego wstąpienie do Ojca nie polega na geograficznej zmianie miejsca Jego przebywania, ale jest w istocie „powrotem do punktu wyjścia Jego posłania, z tym jednak, że wzbogaconym o żniwo świata zebrane w czasie posłania. (...) Gdy Jezus objawia się płaczącej Marii Magdalenie i nie pozwala jej dotykać siebie, ponieważ jeszcze nie wstąpił do Ojca, chce ją otwarcie włączyć w swe przejście ze śmierci do życia: ma ona poświadczyć uczniom o tym zdarzeniu.”⁸⁴⁶ Włączenie to oraz misję dawania świadectwa wskazują błogosławiące dłonie Chrystusa.

⁸³⁹ Gest anioła jest odmienny od zalecanego przez tradycję wskazywania przez niego wnętrza grobu Chrystusa. Usadowienie anioła na sarkofagu zamiast na leżącym obok kamieniu również stanowi odstępstwo od przyjętych norm. A. Gronek, *Ikony Męki...*, dz. cyt., s. 151; Dionizjusz z Furny, *Hermeneia...*, dz. cyt., s. 134; A. Różycka-Bryzek, *Malowidła bizantyńsko-ruskie...*, dz. cyt., s. 81

⁸⁴⁰ K. Klauza, *Teokalia...*, dz. cyt., s. 243-244

⁸⁴¹ Mieszanka mirry i aloesu. B. Szier-Kramarek, *Mirra*, dz. cyt., s. 1209

⁸⁴² Takie rozumienie przyniesionej przez Mędrców ze Wschodu mirry zostało w kościelnej tradycji zapoczątkowane przez św. Ireneusza z Lyonu. Ireneusz z Lyonu, *Contra haereses...*, dz. cyt., s. 870-871

⁸⁴³ Na ikonach Bożego Narodzenia żłóbek jest prefiguracją grobu Chrystusa. Dzieciątko jest owinięte w płótna przypominające bardziej całun niż pieluszki. J. Różycka-Klejnowska, D. Klejnowski-Różycki, *Studium ikony*, dz. cyt., s. 338; zob. P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 269

⁸⁴⁴ K. Klauza, *Teokalia...*, dz. cyt., s. 244

⁸⁴⁵ Biel płaszcza Chrystusa zawiera w sobie syntezę wszystkich barw wraz z odpowiadającymi im doskonałościami. K. Klauza, *Teokalia...*, dz. cyt., s. 239

⁸⁴⁶ H. U. von Balthasar, *Credo...*, dz. cyt., s. 51

W południowej części ściany tęczowej umieszczono scenę *Zstąpienia do Otchłani* (il. 39) – ikonę święta Paschy⁸⁴⁷. Centralną postacią kompozycji jest Chrystus. Zabieg ten ilustruje chrystocentryzm orzekania prawd wiary⁸⁴⁸ oraz łączy w całość duchowe przesłania ikon łączących się teologicznie z wizerunkiem *Zstąpienia do Otchłani*.⁸⁴⁹ Zwraca uwagę fakt, że Chrystus jest pozbawiony mandorli, a kolor Jego szat odbiega od kanonu tego typu przedstawień.⁸⁵⁰ Purpurowa tunika Zbawiciela jest przykryta płaszczem w tym samym kolorze, obficie pokrytym błękitnymi rozjaśnieniami. Barwy te wskazują na królewską godność Chrystusa oraz Jego promieniujące chwałą Bóstwo.⁸⁵¹ Właściwy dla ikon *Zstąpienia do Otchłani* dynamizm postaci Jezusa na lubelskim fresku został ukazany dość oszczędnie, powściągliwie. Zdaniem Balthasara zstąpienie Jezusa do Otchłani nie miało triumfalnego charakteru, ale było biernym „byciem-przeniesionym”.⁸⁵² W ten sposób Syn Boży pokonał piekło niejako od wewnątrz.⁸⁵³ Okazał absolutne posłuszeństwo Ojcu poza granicami życia, w miejscu, gdzie panowała wyłącznie niewola i przymus. Zdaniem szwajcarskiego teologa w wydarzeniu tym objawiła się „«chwała» w skrajnym przeciwieństwie «chwały», gdyż jest zarazem ślepym posłuszeństwem”.⁸⁵⁴ Dzięki temu posłuszeństwu Syn Boży uzyskał władzę nad piekłem oraz prawo bycia Sędzią Ostatecznym.

Stąpający po skrzyżowanych wrotach Otchłani Zbawiciel ujmuje za rękę zmęczonego oczekiwaniem Adama.⁸⁵⁵ Ich złączone dłonie pokazują, jak

⁸⁴⁷ Ikona ta, podobnie jak omówione wyżej przedstawienie *Niewiast u grobu*, respektuje milczenie Ewangelii na temat szczegółów dotyczących zmartwychwstania. P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 264

⁸⁴⁸ Radykalny chrystocentryzm jest także charakterystyczną cechą myśli Hansa Ursa von Balthasara. M. Pyc, *Chrystus Piękno...*, dz. cyt., s. 30

⁸⁴⁹ Chodzi o ikony *Narodzenia Pańskiego*, *Chrztu Pańskiego*, *Ukrzyżowania*, *Zaśnięcia Bogarodzicy*, *Pantokratora* i *Wniebowstąpienia*. K. Klauza, *Teokalia...*, dz. cyt., s. 240

⁸⁵⁰ W XV w. na tego typu ikonach powszechnie przyjęte było otaczanie Chrystusa mandorłą. Ukazywano Go najczęściej w białych szatach, czasami złotych lub w czerwonym chitonie i niebieskim himationie. Warto zauważyć, że obecny brak światła na omawianej ikonie nie musi być zgodny z jej pierwotnym wyglądem. Badania konserwatorskie wykazały istnienie złocień na lubelskich freskach, jednak rekonstrukcja ich zasięgu jest niemożliwa. Zob. A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 82; J. Różycka-Klejnowska, D. Klejnowski-Różycki, *Studium ikony*, dz. cyt., s. 359; K. Skibińska, *Ikona Zstąpienia do otchłani jako praobraz powszechnego zmartwychwstania*, w: „Ikonosfera. Zeszyty Muzealne”, 5 (II) (2017), s. 20-21; S. Stawicki, *Techniczne i technologiczne problemy...*, dz. cyt., s. 160 nn

⁸⁵¹ „Chrystus ma na sobie szatę Króla, jest Panem, lecz Jego jedyną władzą jest ukrzyżowana Miłość i niewyciężona moc Krzyża.” P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 268

⁸⁵² H. U. von Balthasar, *Chwała*, t. 3/2, cz. 2, s. 186; pogłębionego studium Balthasarowskiej interpretacji zstąpienia do Otchłani dokonał I. Bokwa, *Trynitarno-chrystologiczna...*, dz. cyt., s. 215 nn

⁸⁵³ Tenże, *Wieńczysz rok...*, dz. cyt., s. 128

⁸⁵⁴ Tenże, *Chwała*, t. 3/2, cz. 2, s. 189

⁸⁵⁵ Zob. M. Quenot, *Ikona...*, dz. cyt., s. 120

„Chrystusowe, fascynujące pięknem istnienia wieczne „teraz” staje się udziałem człowieka, stworzonego na obraz i podobieństwo Stwórcy i zarazem ponownie powołanego do wiecznego istnienia przez Zbawiciela, który naprawia to, co w świecie człowieka zniszczył grzech”.⁸⁵⁶ Gest ten zapowiada najpełniejsze objawienie Bożego piękna - chwały.⁸⁵⁷ Nie jest to jednak tylko prosta zapowiedź tego, co wydarzy się w przyszłości – ikona *Zstąpienia do Otchłani* już zawiera w sobie to, co zapowiada⁸⁵⁸, zapraszając modlącego się w lubelskiej Kaplicy wiernego do wejścia w wychodzącą mu na przeciw „palącą bliskość Boga-Osoby”.⁸⁵⁹

Wśród lubelskich fresków dotykających misteriiw paschalnych znajduje się także ikona *Wniebowstąpienia* (il. 7). Chrystus został ukazany w mandorli podtrzymywanej przez dwóch aniołów. Odziany w świetliste szaty Zbawiciel został ukazany w pozycji tronującego *Pantokratora*. Jego błogosławiąca dłoń oznacza, że jest On źródłem łaski, zaś trzymany zwój wskazuje na głoszoną przez Niego naukę. Jezus sprawował te funkcje podczas życia na ziemi, a Wniebowstąpienie ich nie przerywa.⁸⁶⁰ Ikona ukazuje moment, w którym „Syn powraca do tej czystej przestrzeni wiekuistej miłości, w której żył odwiecznie jako Syn Boga, a teraz również Syn Człowieczy. Od tego momentu Jego człowieczeństwo może uczestniczyć w tym bezmiernym, bo boskim szczęściu.”⁸⁶¹ Zmartwychwstałe ciało Jezusa ma udział we wszystkich właściwościach Boga „tak jak rozżarzone żelazo ma udział we właściwościach ognia”.⁸⁶² Malarskiemu wyrażeniu tej prawdy służy otaczająca Chrystusa mandorla oznaczająca chwałę Ojca.

Zbliżoną do ikony *Wniebowstąpienia* wymowę posiada wizerunek *Błogosławiącego Chrystusa* umieszczony nad napisem fundacyjnym (il. 9). Z podwójnej hemisfery nieba wyłania się postać Chrystusa unoszącego dłoń w geście błogosławieństwa. Mandorle, między którymi ukazano Zbawiciela, oznaczają

⁸⁵⁶ K. Klauza, *Teokalia...*, dz. cyt., s. 237; zob. J. Sprutta, *Symbolika dłoni...*, dz. cyt., s. 186

⁸⁵⁷ Treść pojęcia chwały najpełniej „ukazuje się dopiero tam, gdzie poprzez odpowiedź na słowo osiągnięte jest pełne podobieństwo między Bogiem w sobie i Bogiem w Jego świecie, doskonałe współbrzmienie między praobrazem i odbiciem, gdzie w stworzeniu podnoszona jest skończona wszechwładza Boga, gdy w całym zasięgu Jego panowania przyjęte jest Jego prawo i uznane Jego bycie sprawiedliwym.” Dokonane przez Chrystusa dzieło odkupienia ma na celu przywrócenie tej zamierzonej przez Boga doskonałej harmonii. Zob. H. U. von Balthasar, *Chwała*, t. 3/2, cz. 2, s. 239

⁸⁵⁸ Piękno ikony antycypuje Paruzję. Zob. J. Strumiłowski, *Piękno...*, dz. cyt., s. 156

⁸⁵⁹ P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 82

⁸⁶⁰ „Tym, co się zmienia, nie jest (...) fakt, że Jego obecność przeradza się w nieobecność, lecz sposób Jego obecności.” H. U. von Balthasar, *Wieńczysz rok...*, dz. cyt., s. 142; zob. P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 274

⁸⁶¹ H. U. von Balthasar, *Wieńczysz rok...*, dz. cyt., s. 136

⁸⁶² Tamże, s. 143

Ojcowską chwałę, w której On przebywa. Jego błogosławiąca dłoń pełni na ikonie rolę *instrumentum gratiae* – ukazuje kierunek zstępowania łaski.⁸⁶³ Na obramowaniu wizerunku zachowały się ślady inskrypcji rozpoznawanej jako wersety Psalmu: „Bo Pan wejrzał z wysokiego przybytku swojego, popatrzył z nieba na ziemię, aby usłyszeć jęki pojmanych, aby skazanych na śmierć uwolnić” (Ps 102, 20-21).⁸⁶⁴ Prezentowany wizerunek zwiastuje wypełnienie tych słów: przebywający w chwale Chrystus spogląda na ziemię i błogosławi zgromadzonych w kaplicy wiernych,⁸⁶⁵ zapowiadając wysłuchanie ich prośb oraz uwolnienie od śmierci.

Ikona zawierającą i podsumowującą wszystkie elementy przedstawionej w lubelskiej kaplicy chrystologii jest umieszczony nad łukiem tęczowym *Mandylion* (*Nie ręką uczyniony*; il. 41). Wizerunek ten, zwany „ikoną nad ikonami”, uchodzi za Pierwovzór wszystkich ikon utworzony „z form tego świata i ze światła Taboru”.⁸⁶⁶ *Mandylion* objawia misterium Wcielenia - najgłębszą tajemnicę chrześcijaństwa.⁸⁶⁷ Dzięki unii hipostatycznej oblicze Chrystusa jest prawdziwym obrazem niewidzialnego Boga. Odwołując się do terminologii Balthasara można powiedzieć, że Bóg wcielając się przyjął postać i odtąd może być spotykany i doświadczany jedynie w tej postaci.⁸⁶⁸ Lubelski *Mandylion* jest przykładem wizerunku objawiającego prawdę, że „podoobało się Bogu, by Jego Logos poprzez Wcielenie wszedł w postać ludzką, trwając oczywiście (...) w chwale swej wszechmocy, aby człowiek spoglądając na zagęszczoną postać owego uwielbionego ciała (...) po dokonanych oczyszczeniu mógł oglądać piękno zmartwychwstania jako wskazujące Boga”.⁸⁶⁹ Zdaniem szwajcarskiego teologa chodzi tu o prawdziwe oglądanie Ojca dzięki kontemplacji postaci Syna. Podstawowym środkiem malarskim prowadzącym do tego doświadczenia jest światło.⁸⁷⁰ Lubelski *Mandylion* nie został namalowany na złotym tle, ale oblicze Chrystusa otacza aureola ukazująca, że „poprzez ludzką naturę

⁸⁶³ J. Sprutta, *Symbolika dłoni...*, dz. cyt., s. 183

⁸⁶⁴ A. Różycka-Bryzek, *Freski bizantyńsko-ruskie...*, dz. cyt., s. 155

⁸⁶⁵ Zdaniem Anny Różyckiej-Bryzek błogosławięństwo to odnosi się przede wszystkim do wymienionych w napisie fundacyjnym króla i mistrza Andrzeja. Tejże, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 122

⁸⁶⁶ P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 82

⁸⁶⁷ I. Jazykova, *Obraz Jezusa...*, dz. cyt., s. 163; T. Špidlik, M. Rupnik, *Mowa obrazów*, dz. cyt., s. 67; Związek z Wcieleniem podkreśla umieszczenie Mandylionu między postaciami sceny Zwiastowania. Zabieg ten odpowiada „bizantyńskiemu” kanonowi zdobienia świątyń. A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 94

⁸⁶⁸ H. U. von Balthasar, *Chwała*, t. 1, s. 260

⁸⁶⁹ Tamże, s. 261

⁸⁷⁰ K. Klauza, *Teokalia...*, dz. cyt., s. 169

w niewidzialny sposób lśni Jego [Jezusa – E. S.] natura boska”.⁸⁷¹ Spoglądający na ikonę wierny może więc rozpoznać boską naturę Zbawiciela wstępując na spotkanie z Bogiem w Kaplicy Zamkowej.

Umieszczenie *Mandylionu* nad wejściem do prezbiterium wskazuje na łączność Wcielenia z ofiarą Chrystusa. W prezbiterium zaś, poza omówionym cyklem ikon pasywnych, namalowano dwa niefiguralne przedstawienia będące nośnikami treści chrystologicznych. Pierwszym z nich jest *Sowa* (il. 43). Ptak ten w średniowieczu miał konotacje zarówno negatywne,⁸⁷² jak i pozytywne. Badająca lubelskie freski Anna Różycka-Bryzek zwróciła uwagę, że fakt umieszczenia sowy w pobliżu ołtarza zdaje się przemawiać za przyjęciem pozytywnej interpretacji wizerunku ptaka.⁸⁷³ Już w starożytnym „Fizjologu” Epifaniasza znajduje się tekst łączący sowę z Chrystusem, który umiłował pogrążonych w ciemnościach grzeszników i pozwolił, by Ojciec „uczynił go grzechem” (2 Kor, 5, 21).⁸⁷⁴ We wczesnym średniowieczu zaś Pseudo-Meliton z Sardes napisał, że sowa symbolizuje Chrystusa pogrążonego w nocy cierpienia,⁸⁷⁵ co koresponduje z pasywną tematyką fresków w prezbiterium. Z powyższych rozważań wynika, że wyobrazona w pobliżu ołtarza *Sowa* wskazuje na dokonujące się w czasie liturgii uobecnienie zbawczej ofiary

⁸⁷¹ I. Jazykowa, *Obraz Jezusa...*, dz. cyt., s. 165; Aureola ta została zaliczona przez Špidlika i Rupnika do czterech koncentrycznych kręgów zawartych w Mandylionie: „Pierwszy krąg, stanowiący punkt centralny wszystkich kół, znajduje się na czole pomiędzy oczami, u nasady nosa. Jest to krąg uczestnictwa Ducha Świętego, a więc odzwierciedla daną człowiekowi przez Stwórcę zdolność otwierania się na Ducha Świętego i przyjmowania Jego osobistego uczestnictwa. Jest to punkt życiodajny, gdyż jest mieszkaniem samego Pana, który daje życie. Drugi krąg obejmuje czoło i oczy; jest to krąg duszy, to znaczy świata psychiki, uczuć, woli. Trzeci krąg obejmuje włosy, usta, brodę i uosabia ciało, czyli najbardziej widzialny wymiar człowieka. Włosy opadają w dół i stają się coraz jaśniejsze. Usta są elementem najbardziej zmysłowym, ponieważ wskazują na potrzebę jedzenia dla utrzymania się przy życiu. Wyrażają też pamięć o fizycznej kruchości i śmiertelności ludzkiego ciała. Czwarty krąg jest kręgiem najczystszej światła ikony – o złocistej, jaśniejszej barwie żółtej. (...) To jest światło Ducha Świętego, które z najbardziej wewnętrznego kręgu przenika całą sferę psychiki i sferę cielesną, otaczając osobę widzialnym blaskiem, tak że inni mogą ją widzieć.” T. Špidlik, M. Rupnik, *Mowa obrazów*, dz. cyt., s. 68-69

⁸⁷² Zdaniem Hugona z Folieto sowa oznaczała miłujących ciemności grzeszników;⁸⁷² w podobnym duchu wypowiedział się autor traktatu znanego jako „Fizjolog BIs”, kojarzący tego ptaka z narodem Żydowskim, który „bardziej ukochał ciemności niż światło.”⁸⁷² S. Kobielus, *Fizjologi i Aviarium*, Kraków 2005, s. 42, 144

⁸⁷³ A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 87

⁸⁷⁴ „Powiada Psalterz: *Stałem się jak sowa* (Ps 101,7). Fizjolog zatem mówi o ptaku bardziej kochającym ciemności niż światło. Komentarz: Tak Pan nasz, Jezus Chrystus, umiłował nas siedzących w ciemnościach i cieniu śmierci, to znaczy bardziej ukochał lud pogan niż Żydów, którzy niegdyś posiadali usynowienie i obietnicę w Ojcu. Dlatego też Zbawiciel powiedział: *Nie bój się, trzódko mała, bo spodobało się Ojcu waszemu dać wam królestwo* (Łk 12, 32). Powiadasz Nieczystym ptakiem jest sowa, lecz Zbawiciel mówi przez Apostoła: *Tego, który nie znał grzechu, za nas uczynił grzechem* (2 Kor 5, 21); unżył samego siebie, aby nas wywyższyć: Stał się wszystkim, aby wszystkich zbawił (1 Kor 9,22).” S. Kobielus, *Fizjologi...*, dz. cyt., s. 26

⁸⁷⁵ D. Forstner, *Świat symboliki...*, dz. cyt., s. 247

Chrystusa. Znajdujące się pod jej nogami kule przypuszczalnie można odczytywać jako jajka⁸⁷⁶ – symbole zmartwychwstania oraz życia, które Syn Boży przywrócił grzesznikom, i którego zadatek wierni otrzymują w sprawowanej w tym miejscu Eucharystii. Eucharystyczna symbolika jajka została zawarta m.in. w wizji średniowiecznej mistyczki św. Hildegardy z Bingen.⁸⁷⁷ Drugim niefiguralnym przedstawieniem odsyłającym do misterium Chrystusa jest wyobrażona nad mensą ołtarzową tkanina identyfikowana jako *Sudarion*⁸⁷⁸ (il. 42) czyli całun spowijający ciało Zbawiciela. Namalowanie *Sudarionu* w tym miejscu odpowiada powszechnemu w średniowieczu rozumieniu ołtarza jako grobu Chrystusa.

3.3.4. Piękno Chrystusa w misterium Eucharystii

W prezbiterium lubelskiej Kaplicy znajdują się dwie ikony bezpośrednio związane z tajemnicą Eucharystii – *Ostatnia Wieczerza* (il. 23) oraz (będąca jej dopełnieniem) *Komunia Apostołów* (il. 5). Pierwsza z nich, nazywana ikoną historyczną,⁸⁷⁹ ukazuje moment ustanowienia sakramentu Eucharystii. Ikonograf ukazując Jana spoczywającego na piersi Mistrza zaakcentował miłość będącą motywem działania Jezusa.⁸⁸⁰ Komentując tę miłość Balthasar pisał:

„Bóg w swym objawieniu miłości w ciele i krwi oraz w ofiarowaniu ich za życie świata zaangażował się w nie dający się przewyższyć sposób, bez możliwości jakiegokolwiek odwrotu. Dla tego, kto nauczył się odczytywania obrazu krwawiącego na krzyżu Syna, dalsze trwanie tego zaangażowania w Eucharystii nie stanowi żadnej „niespodzianki”. Eucharystia jest wymiarem wynikającym z zaangażowania się Syna dla świata. Nie może również dziwić zmartwychwstanie ciała oraz wiekuiste zaślubiny Baranka i Oblubienicy. Wszystko to objęte jest samozaangażowaniem Boga, który – z Boską wolnością, ale również z Boską konsekwencją – stwarza sobie w swym stworzeniu ciało Objawienia własnej chwały.”⁸⁸¹

⁸⁷⁶ A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 87

⁸⁷⁷ „Kiedy ptak ujrzy jajo leżące w swoim gnieździe, bez wahania siada na nim i ogrzewając je swym ciepłem wywodzi pisklę; i tak skorupka jaja pozostaje, a pisklę wydobywa się na zewnątrz. Co to oznacza? Gdy na ołtarzu poświęconym mojemu imieniu składana jest ofiara Chleba i Wina na pamiątkę Syna, Ja, Wszechmogący, uświetniając ją w cudowny sposób swoją mocą i chwałą przemieniam w Ciało i Krew mojego Jednorodzonego.” Cyt. za: D. Forstner, *Świat symboliki...*, dz. cyt., s. 460

⁸⁷⁸ A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 87

⁸⁷⁹ L. Bastiaansen, *Ikony...*, dz. cyt., s. 30

⁸⁸⁰ Zob. A. Krahel, *Ikonoografia cyklu...*, dz. cyt., s. 6

⁸⁸¹ H. U. von Balthasar, *Chwała*, t. 1, s. 384

Teolog zauważył, że Eucharystia „wynika” z dokonanej przez Chrystusa ofiary. Ikona *Ostatniej Wieczery* przypomina dramatyczne okoliczności narodzenia Sakramentu Ołtarza. Siedzący przy stole apostołowie są świadkami „głębokiego wzruszenia” Pana (J 13, 21), który w obliczu nadchodzącej śmierci podarował im swoje już wydane Ciało i już przelaną Krew.⁸⁸² Św. Jan Paweł II naucza, że Eucharystia zawiera „niezatarty zapis męki i śmierci Pana. Nie jest tylko przywołaniem tego wydarzenia, lecz jego sakramentalnym uobecnieniem. Jest ofiarą Krzyża, która trwa przez wieki.”⁸⁸³

Liturgiczną ikoną tej tajemnicy jest *Komunia Apostołów* (il. 5). W centrum kompozycji umieszczono antropomorficzne wyobrażenie Trójjedynego Boga. Z jednego korpusu wylania się głowa trzymającego glob *Przedwiecznego Dniami* oraz dwie bliźniaczo podobne sylwetki udzielające komunii zgromadzonym po obu stronach kompozycji apostołom.⁸⁸⁴ Trzymające hostię i kielich półpostaci są odczytywane jako podwójne wyobrażenie Chrystusa bądź jako symboliczne przedstawienie Drugiej i Trzeciej Osoby Trójcy Świętej.⁸⁸⁵ Karol Klauza wysnuwa hipotezę, że wyobrażenie to może ukazywać „niezbyt poprawne dogmatycznie wyobrażenie tryniarnego udziału Ojca, Syna i Ducha w ustanowieniu Eucharystii”.⁸⁸⁶ Działanie Ducha Świętego bowiem jest niezbędne do konsekracji eucharystycznych postaci, ale malarska sugestia, że udział w sprawowaniu Eucharystii Drugiej i Trzeciej Osoby Boskiej są takie same, nie odpowiada subtelności ówczesnej teologii.⁸⁸⁷ Motywy umieszczenia tej wizji w lubelskiej Kaplicy, w tej postaci, pozostają niewyjaśnione.⁸⁸⁸

⁸⁸² H. U. von Balthasar, *Wieńczysz rok...*, dz. cyt., s. 127

⁸⁸³ Jan Paweł II, *Encyklika Ecclesia de Eucharistia...*, dz. cyt., nr 11, s. 15

⁸⁸⁴ Wydaje się, że grupie namalowanej po lewej stronie ikony przewodzi św. Jan, zaś pierwszy po prawej jest św. Piotr. Zob. Dionizjusz z Furny, *Hermeneia...*, dz. cyt., s. 158; L. Bastiaansen, *Ikony...*, dz. cyt., s. 31

⁸⁸⁵ A. Krahel, *Ikonoografia cyklu...*, dz. cyt., s. 6; K. Klauza, *Kaplica...*, dz. cyt., s. 188; A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 84; zob. M. Smorąg-Różycka, *Malowidła w zamkowej kaplicy Trójcy Świętej w Lublinie – próba dopowiedzenia*, w: „600 lat fresków w Kaplicy Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim. Historia, teologia, sztuka, konserwacja”, red. J. Żuk-Orysiak, A. Frejlich, Lublin 2021, s. 59

⁸⁸⁶ K. Klauza, *Kaplica...*, dz. cyt., s. 188

⁸⁸⁷ Zob. Ł. Samiec, *Duch Święty w sakramencie Eucharystii*, w: „Teologia w Polsce”, 12,2 (2018), s. 236-237

⁸⁸⁸ Zob. A. Różycka-Bryzek, *Malarstwo bizantyńskie jako wykładnia prawd wiary. Recepcja na Rusi – drogi przenikania do Polski*, w: „Chrześcijańskie dziedzictwo bizantyńsko-słowiańskie. VI Kongres Teologów Polskich, Lublin 1989”, red. A. Kubiś, M. Rusecki, Lublin 1994, s. 64 (51-67)

3.4. Pneumatologia wizualna

Malarskie przedstawienie Ducha Świętego stwarzało ikonografom podobne, a może nawet większe trudności niż ukazanie obecności Boga Ojca. Duch Święty bowiem pozostaje niewidoczny, ukazując jedynie skutki swego działania. Zdaniem K. Klauzy Jego piękno wyrasta z dynamizmu i energii miłości a konkretyzuje się w dziełach natchnienia, darów i charyzmatów.⁸⁸⁹ Spostrzeżenie to stanowi klucz do odczytania pneumatologii zawartej w lubelskich freskach. Duch Święty – Paraklet - został posłany na ziemię z misją i realnie działa w Kościele, choć nie objawił się hipostatycznie.⁸⁹⁰ Trzecia Osoba Boska ogołociła samą siebie w najwyższym możliwym stopniu. „Brak oblicza” powodujący brak ikony własnej Ducha Świętego wynika z Jego absolutnej kenozy:

„Jeśli potrafimy pojąć Trójcę Świętą jako misterium miłości, która się wydaje i ogałaca, może wtedy jasne się dla nas stanie, dlaczego Duch Święty „nie ma oblicza”. Istnieje On jako wspólny Duch Ojca i Syna, Duch Miłości. Pragnie On pozostawać nieznanym, ponieważ nie troszczy się o siebie, lecz tylko o to, by jednoczyć Ojca i Syna. W pewnym sensie w Duchu Świętym bóstwo objawia swą najbardziej wyrazistą doskonałość, osiąga w Nim najczystsze samoogłocenie w anonimowości. Równocześnie jednak Duch Miłości w najwyższym stopniu charakteryzuje całą Trójcę jako Miłość. Zatracając samego siebie w Ojcu i w Synu, Duch odnajduje się w Ojcu i Synu. Nie domaga się On swoich praw do adoracji i uwielbienia, a nawet do akcentowania Jego roli w historii, ale całkowicie zadowala się przebywaniem tam, gdzie jest, nieskończenie ukryty w Ojcu i Synu; bardziej jest sobą i przeżywa tym większą radość, kiedy Ojciec i Syn wielbią się wzajemnie w Nim.”⁸⁹¹

Mimo opisanego wyżej totalnego ukrycia się Ducha Świętego przedstawianie Go na ikonach jest możliwe. Przede wszystkim należy stwierdzić, że każda ikona jest miejscem działania Ducha Świętego. Nazwana przez Evdokimova „sakramentem

⁸⁸⁹ K. Klauza, *The iconic anthropology...*, dz. cyt., s. 150

⁸⁹⁰ „Z całej Trójcy tylko Syn był obrazem wcielonym, stąd łatwo można Go było przedstawiać na wizerunkach jako człowieka. Natomiast Ojciec i Duch Święty nie posiadali obrazu wcielonego i dlatego istniały trudności w ukazywaniu ich w sztuce. Szczególnie dotyczyło to Trzeciej Osoby Trójcy, a wynikało to z faktu, że obrazem Ojca był Syn; obrazem Syna zaś Duch Święty, lecz nie było osoby, która byłaby obrazem Ducha Świętego. Z tego też względu Trzecia Osoba objawia się tylko i wyłącznie w swojej własnej epifanii i występuje bądź jako gołębica, szum wiatru lub języki ognia.” O. Cyrek, *Przedstawienia Ducha...*, dz. cyt., s. 63

⁸⁹¹ *Bóg, Ojciec miłosierdzia...*, dz. cyt., s. 33-34

osobowej obecności⁸⁹² ikona uobecnia przedstawiane postaci właśnie dzięki łasce Ducha Świętego. On jest bowiem sprawcą wszelkiego Bożego uobecnienia.⁸⁹³ Jego obecność można odczytywać w poszczególnych wydarzeniach historii zbawienia a także w postaciach „świętych teoforycznych mężów, a szczególnie Tej, która prawdziwie jest Pneumatoforą po Zwiastowaniu”.⁸⁹⁴ Dzieje się tak, ponieważ mimo niemożności dostrzeżenia samej Trzeciej Osoby Boskiej, możliwe jest rozpoznanie owoców Jej działania w człowieku: „kiedy Duch przenika sferę rozumu i psychiki oraz kieruje ruchami i czynnościami ciała, a więc przenika całą osobę, staje się widzialny i każdy może Go dojrzeć.”⁸⁹⁵ Człowiek przeniknięty Duchem Świętym – przebóstwiony⁸⁹⁶ – staje się prawdziwym obrazem Boga.

3.4.1. Duch Święty ukazany jako Tchnienie

Najbardziej podstawowymi malarskimi środkami wyrażania obecności Trzeciej Osoby Boskiej są obrazy zaczerpnięte z Jej własnych epifanii, czyli ogniste języki, gołębica i powiew wiatru. Pod wpływem wspomnianego powiewu falują *Kotary* (il. 4) namalowane w dolnych partiach wszystkich ścian lubelskiej Kaplicy Zamkowej, zaś na sklepieniu prezbiterium wyobrażono otoczoną mandorłą gołębicę. Brakuje tylko ognistych języków, gdyż wśród lubelskich fresków nie ma sceny *Zesłania Ducha Świętego*. Istnieje jedynie hipoteza, że wydarzenie to było przedstawione w zniszczonej kwaterze znajdującej się w bezpośrednim sąsiedztwie sceny *Zaśnięcia Bogurodzicy* (il. 8).⁸⁹⁷

Zgodnie z relacjami ewangelistów Duch Święty w postaci gołębicy objawił się podczas chrztu Chrystusa w Jordanie, jednak na lubelskim wyobrażeniu tej sceny (il. 19) nie namalowano gołębicy. Symbol ten znajduje się jedynie na sklepieniu prezbiterium (il. 1), wchodząc w skład wyobrażenia Trójcy Świętej. Obrazowanie Ducha Świętego pod postacią gołębicy było powszechne w malarstwie chrześcijańskiego Wschodu i Zachodu. W Kościele prawosławnym praktykę tę,

⁸⁹² P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 156

⁸⁹³ K. Klauza, *Duch Święty a uobecnienie*, dz. cyt.

⁸⁹⁴ S. Bułgakow, *Ikona...*, dz. cyt., s. 85; zob. K. Klauza, *Teokalia...*, dz. cyt., s. 252-253

⁸⁹⁵ T. Špidlik, M. Rupnik, *Mowa obrazów*, dz. cyt., s. 69

⁸⁹⁶ Będące udziałem wszystkich przedstawianych na ikonach świętych przebóstwienie jest efektem działania Ducha Świętego. L. Balter, *Pneumatologia w ikonie*, w: „Chrystus wybawiający. Teologia świętych obrazów”, red. A. Napiórkowski, Kraków 2003, s. 88-89

⁸⁹⁷ A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 58, 82

stosowaną poza ikonami *Chrztu Pańskiego*, potępił dopiero Wielki Sobór Moskiewski z lat 1666-1667.⁸⁹⁸

Drugim zaczerpniętym z Pisma Świętego obrazem działania Ducha Świętego jest wspomniany wyżej powiew wiatru. W opisie *Zesłania Ducha Świętego* napisano, że „nagle dał się słyszeć z nieba szum, jakby uderzenie gwałtownego wichru, i napełnił cały dom, w którym przebywali” (Dz 2, 2). Falujące pod wpływem wiatru *Kotary* (il. 4), otaczające całą Kaplicę, wydają się ilustrować napełnienie Duchem Świętym całego „domu”, w którym sprawowana jest liturgia. Jak zauważa K. Klauza, tylko w Duchu Świętym jest możliwe wszelkie uobecniające Boga sprawowanie kultu. Trzecia Osoba Boska „ożywia i jednoczy we wspólnotę synergicznego działania mistyczne ciało Chrystusa, jakim jest Kościół”.⁸⁹⁹

Powiew wiatru ilustruje jedno z imion Ducha Świętego – Tchnienie (*Spiritus*, Πνεῦμα). Ojcowie Kościoła Wschodniego nauczali, że podobnie jak wypowiedaniu słów towarzyszy ruch powietrza, tak w Trójjedynym Bogu wypowiedaniu Słowa towarzyszy Tchnienie – Duch.⁹⁰⁰ Będąc osobową Miłością Tchnienie nasuwa skojarzenie z epifanią, której świadkiem był prorok Eliasz:

„A oto Pan przechodził. Gwałtowna wichura rozwalająca góry i druzgocąca skały [szła] przed Panem; ale Pana nie było w wichurze. A po wichurze – trzęsienie ziemi: Pana nie było w trzęsieniu ziemi. Po trzęsieniu ziemi powstał ogień: Pana nie było w ogniu. A po tym ogniu – szmer łagodnego powiewu. Kiedy tylko Eliasz go usłyszał, zasłoniwszy twarz płaszczem wyszedł i stanął przy wejściu do grotty.” (1 Krl 19, 11 b-13 a)

Poruszający lubelskie *Kotary* powiew „napełnia cały dom”, ale zarazem jest taki, jak napisano w 1 Księdze Królewskiej - łagodny. Hans Urs von Balthasar określił Ducha Świętego jako Tego, który w Bogu jest najczulszym, najwrażliwszym i najcenniejszym, najbardziej tajemniczym, a zarazem najbardziej wewnętrznym (bo jest miłością).⁹⁰¹ Teolog ten zaproponował pogodzenie wschodniego i zachodniego

⁸⁹⁸ „Duch Święty nie jest ze swej natury gołębiem, ale Bogiem, a Boga nikt nigdy nie widział, jak świadczy o tym Jan Teolog Ewangelista, i tylko w Jordanie w czasie świętego chrztu Chrystusa objawił się Duch Święty w postaci gołębia, i z tego powodu w tym miejscu należy przedstawiać Ducha Świętego w postaci gołębic. A w innych wypadkach, mając rozum, nie należy przedstawiać Ducha Świętego w postaci gołębic.” cyt. za: I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 100

⁸⁹⁹ K. Klauza, *Teokalia...*, dz. cyt., s. 253

⁹⁰⁰ J. Warzeszak, *Bóg jedyny w Trójcy Osób*, Warszawa 2006, s. 216

⁹⁰¹ H. U. von Balthasar, *Credo...*, dz. cyt., s. 61-62

sposobu myślenia o pochodzeniu Ducha: „jeśli Ojciec w miłości rodzi Syna, to nie ma chwili, w której Syn w tej samej miłości nie pozwalał się zrodzić i odwzajemnić się tą miłością w Duchu Świętym, tak aby Duch – przyczyna i skutek miłości równocześnie – nieustannie nie płonął jako żar miłości między Nimi”.⁹⁰² Można zatem powiedzieć, że otaczające lubelską Kaplicę *Kotary* dopuszczają wiernych do tajemnicy Trynitofanii. Tkaniny te poruszają się pod wpływem wiatru (Tchnienia), który najsilniej unosi kotary wyobrażone w pobliżu ołtarza. Zabieg ten wydaje się nawiązywać do epiklezy oraz służyć skupieniu uwagi modlących się na eksponowanym w tym miejscu Najświętszym Sakramencie.⁹⁰³ Tkaniny wskazują zatem na dokonane mocą Ducha Świętego uobecnienie Tego, który jest w Ojcu i w Duchu.

3.4.2. Piękno Ducha Świętego na ikonach Chrystusa

Zdaniem L. Baltera wątki pneumatologiczne można odczytywać także z ikon Chrystusa. Mimo, iż Syn Boży nie jest obrazem Ducha Świętego, to chwała *Pantokratora* (il. 1) jest owocem dzieła Chrystusa dokonanego w Duchu Świętym.⁹⁰⁴ Wspomniany autor zwraca uwagę, że wątek pneumatologiczny można dostrzec także w ikonie *Ukrzyżowania* (il. 36). W opisie śmierci Jezusa w Ewangelii wg św. Jana napisano dosłownie, iż Jezus „przekazał/powierzył” swojego ducha (παρέδωκεν του πνευμα). Balter wskazuje, że chodzi o przekazanie (towarzyszącego Jezusowi przez całe życie) Ducha Świętego stojącym pod krzyżem Najświętszej Maryi Pannie i św. Janowi.⁹⁰⁵ Wydaje się jednak, że za Januszem Kręcidło należy przyznać rację stanowisku, że słowa mówiące o oddaniu ducha oznaczają, że Jezus przekazał swojego ducha w ręce Ojca.⁹⁰⁶ Lubelska ikona *Ukrzyżowania* zawiera jednak inny wybitnie pneumatologiczny akcent. Kompozycja ukazuje moment przebiccia boku Chrystusa włócznią. Wypływające z Chrystusowego ciała krew i woda dały początek sakramentom Kościoła. Wodę tę, kojarzoną z chrztem, można postrzegać jako symbol

⁹⁰² Tamże, s. 62

⁹⁰³ Tę funkcję kotar szczegółowo opisała Agnieszka Gronek. A. Gronek, *O dwóch mistagogiach liturgicznych na przykładzie malowideł w sanktuariach kaplicy zamkowej w Lublinie i cerkwi w Posadzie Rybotyckiej*, w: „600 lat fresków w Kaplicy Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim. Historia, Teologia, Sztuka, Konserwacja”, red. J. Żuk-Orysiak, A. Frejlich, s. 106-108

⁹⁰⁴ L. Balter, *Pneumatologia...*, dz. cyt., s. 82-83

⁹⁰⁵ Tamże, s. 83

⁹⁰⁶ J. Kręcidło, *Duch Święty i Jezus w Ewangelii świętego Jana. Funkcja pneumatologii w chrystologicznej strukturze czwartej Ewangelii*, Częstochowa 2006, s. 347

Ducha Świętego (nazywanego w Ewangelii wg św. Jana wodą żywą - J 4,14; 7,38).⁹⁰⁷ Dzięki Trzeciej Osobie Boskiej śmierć Jezusa przynosi wierzącym owoce zbawienia.

3.4.3. Pneumatologia ikon maryjnych

Zgodnie z myślą teologów za ikony Ducha Świętego można uznawać ludzi szczególnie przez Niego przenikniętych. Największym arcydziełem Ducha i najwierniejszym Jego wizerunkiem jest Bogarodzica, określana jako Panhagia, Pneumatofora, Chrystofora. Zdaniem św. Maksymiliana Kolbego Maryję można nazywać jakby „wcieleniem Ducha Świętego”.⁹⁰⁸ Podczas objawień w Lourdes Maryja powiedziała o sobie, że jest Niepokalanym Poczęciem. Zdaniem św. Maksymiliana określenie to jest synonimem imienia Ducha Świętego.⁹⁰⁹ Za ikony kładące szczególny akcent na więź Maryi z Duchem Świętym uważa się te, na których ukazano Najświętszą Dziewicę bez Dzieciątka (*Orantka* i *Znak*), ale – jak zauważa Lucjan Balter – także *Hodegetria*, *Bogurodzica Tronująca* i *Eleusa*⁹¹⁰ są „na wskroś pneumatologiczne, bo uobecniają prawdziwe dzieło Ducha Świętego, objawiające ludziom Jego niewidzialną hipostazę”.⁹¹¹ Pneumatologiczną ikoną maryjną jest także *Zwiastowanie* (il. 10, 11, 12). Wśród fresków w Kaplicy Trójcy Świętej na zamku w Lublinie jest ono jedyną kompozycją ukazującą Maryję bez Dzieciątka. Duch Święty przeniknął Maryję uobecniając w Niej Chrystusa, dlatego już samo to wydarzenie jest ilustracją działania Trzeciej Osoby Boskiej. Na ikonach *Zwiastowania* obecność Ducha Świętego zaznaczana jest poprzez namalowany w górnej części wizerunku

⁹⁰⁷ Tamże, s. 347-348

⁹⁰⁸ Nie chodzi jednak to takie samo rozumienie wcielenia jak w przypadku Syna Bożego. Św. Maksymilian głosił: „gdyby kto twierdził, że Niepokalana jest wcieleniem Ducha Przenajświętszego, byłoby to prawdziwe” oraz: „Trzecia Osoba Trójcy Przenajświętszej nie jest wcielona. Słowo jednak: „Oblubienica Ducha Przenajświętszego” – jest o wiele głębsze niż w pojęciach ziemskich. Możemy poniekąd mówić, że Niepokalana jest wcieleniem Ducha Przenajświętszego. W Niej miłujemy Ducha Świętego, przez Nią Syna. Tak mało jest znany Duch Święty.” *Konferencje świętego Maksymiliana Marii Kolbego*, red. J. Książek, W. Kaczmarek, J. Bara, Niepokalanów 2018, s. 156, 393; W podobnym duchu pisał Sergiusz Bułgakow: „Duch Święty nie wciela się w człowieka, ale objawia siebie w człowieku i taką ludzką osobą, zupełnie „przezroczystą” na działanie Ducha Świętego, *Pneumatoforą*, jest służebnica Pańska, Dziewica Maryja.” S. Bułgakow, *Prawosławie. Zarys nauki Kościoła prawosławnego*, tłum. H. Paprocki, Białystok-Warszawa 1992, s. 134; Odrębną publikację na temat ujęcia relacji Maryi i Ducha Świętego przez cytowanych autorów napisał A. Skwarczyński, *Duch Święty a Maryja w ujęciu Sergiusza Bułgakowa i św. Maksymiliana Kolbego*, Niepokalanów 1995

⁹⁰⁹ „Poczęcie” można rozumieć jako synonim „Tchnienia” (Ducha), zaś „Niepokalane” jest równoznaczne ze „Świętym”. L. Balter, *Pneumatohagijny charakter kultu maryjnego*, w: „Człowiek we wspólnocie Kościoła”, red. L. Balter, Warszawa 1979, s. 446-447; Tenże, *Pneumatologia...*, dz. cyt., s. 78; O. Cyrek, *Przedstawienia Ducha...*, dz. cyt., s. 62

⁹¹⁰ Wśród lubelskich fresków można odnaleźć przedstawienie *Bogurodzicy Tronującej* będące centralnym elementem sceny fundacyjnej umieszczonej przy wejściu na chór.

⁹¹¹ L. Balter, *Pneumatologia...*, dz. cyt., s. 80

półokrąg będący fragmentem nieba, z którego wyłaniają się promienie oznaczające działanie Ducha Świętego. Czasami maluje się także gołębicę otoczoną mandorlą wskazującą na Osobę Boską.⁹¹² Symbole te nie występują w lubelskim *Zwiastowaniu*, ale na podstawie układu dłoni Maryi można domniemywać obecność innego malarskiego środka przedstawiającego działanie Trzeciej Osoby Boskiej. Na wizerunkach nawiązujących do relacji apokryficznych⁹¹³ ukazuje się Najświętszą Dziewicę, która w lewej ręce trzyma „krwistoczerwony motek przędzy, z którego wysuwa się pasemko czerwonej nici i kieruje się ku prawej dłoni. W ten sposób rozciągnięta nić w postaci ognistoczerwonej linii przechodzi przez całe ciało Maryi, jak gdyby przecinając Jej łono, co symbolizuje boskość i oznacza, iż w Niej za sprawą Ducha Świętego począł się Syn Boży”.⁹¹⁴ Mimo, iż na lubelskim malowidle nie zachowały się fragmenty przędzy, układ dłoni Maryi pozwala wnioskować, że twórcy ukazali Najświętszą Dziewicę w momencie tkania zasłony do świątyni.⁹¹⁵ Obecność Ducha Świętego zaznaczono także przez otwarte drzwi budowli (mogącej symbolizować zarówno dom w Nazarecie, świątynię Jerozolimską, późniejszą

⁹¹² O. Cyrek, *Przedstawienia Ducha...*, dz. cyt., s. 92-93

⁹¹³ W Protoewangelii Jakuba czytamy: „Zebrała się rada kapłanów i mówili: „Uczynimy zasłonę dla świątyni Pańskiej”. I rzekł kapłan: „Zwołajcie do mnie dziewice, które są bez skazy, z pokolenia Dawida”. I odeszli słudzy, i szukali, i znaleźli siedem. I przypomniał sobie kapłan o dziewczeczce Maryi, że ona jest z pokolenia Dawida i bez skazy przed Bogiem. I słudzy odeszli, i przyprowadzili ją. I wprowadzili ją do świątyni Pana. I rzekł kapłan: „Ciagnijcie tu losy, która będzie przędła złoto, i azbest, i len, i jedwab, błękit i szkarłat, i prawdziwą purpurę”. Maryja wylosowała prawdziwą purpurę i szkarłat. I wzięwszy je odeszła do swego domu. W owym czasie zaniemówił Zachariasz i zastępował go Samuel aż do chwili, gdy Zachariasz znów odzyskał mowę. A Maryja wzięwszy szkarłat, zaczęła praść. I wzięła dzban, i wyszła, by zaczerpnąć wody. I usłyszała głos mówiący do niej: „Witaj, pełna łaski, Pan z tobą. Błogosławionaś ty pośród niewiast”. I spojrzała Maryja na prawo i na lewo, skąd by pochodził ten głos. I cała drżąca weszła do swego domu, i postawiwszy dzban wzięła purpurę, i siadła na tronie, i przędła purpurę. I oto stanął przed nią anioł, mówiąc: „Nie lękaj się, Maryjo, znalazłaś bowiem łaskę wobec wszechwładnego Pana wszechrzeczy. Pocznieś za sprawą Jego Słowa”. Ona zaś, Maryja, usłyszawszy [te słowa] rozważała je w sobie mówiąc: „Czyż ja pocznę z Boga żywego [i porodzę] jak każda kobieta rodzi?” I oto stanął anioł i rzekł do niej: „Nie tak, Maryjo. Moc bowiem Pana cię ocieni, dlatego święty, którego porodzisz, będzie nazwany Synem Najwyższego. I nadasz Mu imię Jezus, On bowiem wybawi lud swój z grzechów jego”. I rzekła Maryja: „Oto ja służebnica Pana przed Jego obliczem. Niech mi się stanie według słowa twego”. Zwiastowanie podczas tkania przez Maryję purpurowej zasłony relacjonuje także Ormiańska Ewangelia Dzieciństwa. Zob. *Protoewangelia Jakuba*, tłum. M. Starowieyski, w: „Apokryfy Nowego Testamentu. Tom 1. Ewangelie apokryficzne. Część 1. Fragmenty. Narodzenie i dzieciństwo Maryi i Jezusa”, red. M. Starowieyski, Kraków 2003, s. 270-271; *Ewangelia Dzieciństwa Ormiańska*, tłum. E. Nowak, w: „Apokryfy Nowego Testamentu. Tom 1. Ewangelie apokryficzne. Część 1. Fragmenty. Narodzenie i dzieciństwo Maryi i Jezusa”, red. M. Starowieyski, Kraków 2003, s. 452-453; por. M. Janocha, *Ikona Zwiastowania*, Poznań 2002, s. 5

⁹¹⁴ O. Cyrek, *Przedstawienia Ducha...*, dz. cyt., s. 92; zob. P. Kondraciuk, *Zwiastowanie Marii. Źródła przedstawienia i motywy ikonograficzne*, w: „Ikonosfera. Zeszyty Muzealne”, 5 (I)/2006, s. 45-46

⁹¹⁵ A. Różycka-Bryzek, *Freski bizantyńsko-ruskie...*, dz. cyt., s. 54; M. Janocha, *Ikona Zwiastowania*, dz. cyt., s. 6

chrześcijańską bazylikę Zwiastowania, a szerokim znaczeniu – samą Maryję⁹¹⁶), oznaczające otwarcie Maryi na działanie Trzeciej Osoby Boskiej.⁹¹⁷ W tajemnicy *Zwiastowania* Duch Święty objawił się jako niepodzielny Duch Ojca i Syna; Duch dający polecenia w Ojcu i wypełniający je w Synu; Duch zanoszący „nasienie Ojca” do łona Najświętszej Dziewicy i Duch Syna, który pozwala się zanieść.⁹¹⁸

Tuż po Zwiastowaniu Maryja jako Chrystofora i Pneumatofora udaje się do swojej krewnej Elżbiety. Lubelskie *Nawiedzenie św. Elżbiety* (il. 44) przedstawia moment, w którym obie święte niewiasty łączą się serdecznym uściskiem.⁹¹⁹ Opisywane ikoną wydarzenie jest momentem działania Ducha Świętego. Trzecia Osoba Boska zstępuje na Elżbietę i noszonego przez nią Jana sprawiając, że żona Zachariasza rozpoznaje w Maryi Matkę Zbawiciela,⁹²⁰ zaś Jan podskakuje⁹²¹ z radości. W czasie tego spotkania spełnia się proroctwo wypowiedziane przez archanioła Gabriela do Zachariasza, że jego syn „już w łonie matki napełniony zostanie Duchem Świętym” (Łk 1, 15 b). Zdaniem niektórych teologów Jan został w tym momencie oczyszczony z grzechu pierwородnego.⁹²²

Zgodnie z kanonem ikonograficznym obecność Ducha Świętego powinno się zaznaczać w scenie *Narodzenia Chrystusa* (il. 13). W tym celu maluje się wychodzący ze sfery nieba promień rozgałęziający się na trzy mniejsze. W miejscu rozgałęzienia bywa ukazana okrągła mandorla, czasem zawierająca symbol gołębic.⁹²³ Na malowidle powstałym pod kierunkiem mistrza Andrzeja brakuje tego motywu ikonograficznego. Wśród lubelskich ikon świątecznych, poza *Zwiastowaniem*,

⁹¹⁶A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 59; J. Różycka-Klejnowska, D. Klejnowski-Różycki, *Studium ikony*, dz. cyt., s. 333; M. Janocha, *Ikona Zwiastowania*, Poznań 2002, s. 14

⁹¹⁷Zob. K. Klauza, *Teokalia...*, dz. cyt., s. 257

⁹¹⁸Balthasar kładzie akcent na kenotyczny charakter Wcielenia – Syn Boży w posłuszeństwie poddał się (strona bierna!) nałożeniu na siebie przez Ojca w Duchu Świętym ludzkiej natury. H. U. von Balthasar, *Credo...*, dz. cyt., s. 33-34; zob. M. Pyc, *Chrystus Piękno...*, dz. cyt., s. 62-63

⁹¹⁹Ten typ kompozycji był najbardziej popularny w sztuce bizantyńskiej. Jest on zalecany także przez „Hermeneię”. Zob. A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 59; Dionizjusz z Furny, *Hermeneia...*, dz. cyt., s. 103

⁹²⁰Duch Święty udzielił Elżbiecie wiary mesjańskiej, objawił fakt poczęcia Syna Bożego przez Maryję oraz dał dar proroctwa mesjańskiego. . Bartnik, *Dogmatyka katolicka*, t.2, Lublin 2003, s. 341

⁹²¹Poruszenie się Jana odpowiada „walce” Jakuba i Ezawa w łonie Rebeki zapowiadając związek Jana z Jezusem. Radosny podskok Poprzednika odpowiada także określeniu użytemu m.in. w Ps 113,4. 6; Mdr 17, 18; Ml 3, 20; Jr 50, 11 na oznaczenie radosnego podskakiwania ludzi, zwierząt, a nawet pagórków, spowodowanego objawieniem Bożej mocy. Zob. *Katolicki komentarz biblijny*, red. R. Brown, J. Fitzyer, R. Murphy, red. pl W. Chrostowski, tłum. K. Bardski, Warszawa 2004, s. 1043; F. Mickiewicz, *Nowy komentarz...*, dz. cyt., s. 125

⁹²²C. Bartnik, *Dogmatyka...*, dz. cyt., s. 341

⁹²³Duch Święty jest bowiem radością dawania życia. P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 226; O. Cyrek, *Przedstawienia Ducha...*, dz. cyt., s. 94

szczególność obecność Ducha Świętego można odczytać z zielonej szaty proroka Symeona ukazanego w scenie *Ofiarowania Pańskiego* (il. 17). W Ewangelii wg św. Łukasza napisano, że „był to człowiek sprawiedliwy i pobożny, wyczekujący pociechy Izraela; a Duch Święty spoczywał na nim. Jemu Duch Święty objawił, że nie ujrzy śmierci, aż nie zobaczy Mesjasza Pańskiego. Z natchnienia więc Ducha przyszedł do świątyni” (Łk 2, 25 b-27 a). Ewangelista trzykrotnie napisał o obecności Ducha Świętego w życiu Symeona zaznaczając w ten sposób, że ta Osoba Boska wypełniała starca czyniąc go „świętym teoforycznym mężem”⁹²⁴ oraz kierowała wydarzeniami przedstawionymi na ikonie. Duch Święty przywiódł Symeona do świątyni nie tylko po to, by udzielić Mu nagrody za świątobliwe życie,⁹²⁵ ale też aby zostało wypowiedziane proroctwo przygotowujące na pełne objawienie posłannictwa Syna Bożego.⁹²⁶ Spośród lubelskich ikon świątecznych zawierających wątek pneumatologiczny należy wymienić także *Wniebowstąpienie* (il. 7). Zapowiedź Pięćdziesiątnicy została ukazana w błogosławiącym geście wstępującego do Ojca Chrystusa⁹²⁷ oraz w modlitewnej pozycji Maryi odczytywanej jako nieustanna epikleza Kościoła.⁹²⁸

3.5. Eschatologia wizualna

Dogmatykę zinterpretowaną przez twórców polichromii w lubelskiej Kaplicy Zamkowej wieńczą treści eschatologiczne. Traktat dotyczący rzeczy ostatecznych człowieka został tu przedstawiony zgodnie z nauczaniem Ojców Kościoła Wschodniego. Pracujący pod kierunkiem mistrza Andrzeja artyści pominęli wizję piekła, skupiając się na niebie oraz czekającym wszystkich ludzi sądzie ostatecznym. Wizja chwały Bożej (*Maiestas Domini*, il. 1) została ukazana na sklepieniu prezbiterium, o sądzie zaś przypominają kompozycje *Deesis* (jedna na sklepieniu

⁹²⁴ Zob. S. Bułgakow, *Ikona...*, dz. cyt., s. 85

⁹²⁵ Zdaniem św. Efrema Syryjczyka odejście Symeona z tego świata miało służyć głoszeniu przyjścia Zbawiciela mieszkańcom szeolu: „Już wypuść mnie, mój Panie, bym spoczął w prochu i wszystkim pogrzebanym zaniósł wieść radosną: «Oto przyszedł Pan i Zbawca uwięzionych! Radosna jest wieść dla wszystkich zmarłych: Zbliża się już wasz Wskrzesiciel!»” Efrem Syryjczyk, *Pieśń o Maryi, Symeonie i Dziecięciu*, w: „Ojcowie Kościoła greccy i syryjscy. Teksty o Matce Bożej.”, tłum. W. Kania, Niepokalanów 1981, s. 63 (60-68)

⁹²⁶ F. Mickiewicz, *Nowy komentarz...*, dz. cyt., s. 185; zob. S. Fausti, *Wspólnota czyta Ewangelię wg św. Łukasza*, tłum. K. Kozak, Częstochowa 2006, s. 79

⁹²⁷ „Błogosławieństwo to stanowi już załóżek Pięćdziesiątnicy (...). Można powiedzieć, że ikona Wniebowstąpienia przedstawia epiklezę Pięćdziesiątnicy, moment, w którym „Ja zaś będę prosił Ojca, a innego Pocieszyciela da wam, aby z wami był na zawsze” (J 14,16).” P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 272; zob. H. U. von Balthasar, *Wieńczysz rok...*, dz. cyt., s. 140

⁹²⁸ T. Špidlik, M. Rupnik, *Mowa obrazów*, dz. cyt., s. 60

prezbiterium, połączona ze *Zbawicielem na Mocach*, il. 45, 46, 47; druga na ścianie tęczęwej Kaplicy, il. 48) i *Etimazja* (il. 3).

3.5.1. Bóg jedyną „Rzeczą Ostateczną” człowieka – *Maiestas Domini*

Zdaniem Ojców Kościoła niebo polega na oglądaniu Boga. Św. Grzegorz z Nyssy nauczał: „Kto więc Boga zobaczył, osiągnął wszystko, co tylko dobrym zwać się może, a więc: żywot bez końca, wieczystą nieskażoność, nieśmiertelną szczęśliwość, królestwo bez końca, ciągłe i ustawiczne wesele, prawdziwe światło, duchowy i słodki głos, chwałę niedostępną, ciągłe uniesienia i radość serca – krótko mówiąc wszelakie dobro.”⁹²⁹ Ponieważ „Boga nikt nigdy nie widział; ten Jednorodzony Bóg, który jest w łonie Ojca, [o Nim] pouczył.” (J 1,18), oglądanie Boga jest możliwe dzięki Wcieleniu Syna. Z tego powodu centralne miejsce w lubelskiej wizji nieba zajmuje *Chrystus na Majestacie* (il. 1). Oglądanie Go jest równoznaczne z posiadaniem Jego chwały.⁹³⁰ Udziałowi ludzi w chwale Boga w teologii wschodniej odpowiada termin przebóstwienie – przemiana z bytu ziemskiego w niebiański.⁹³¹ Podobną – skoncentrowaną nie na futurologii, ale na Bogu - interpretację eschatologii można odnaleźć w teologii Hansa Ursa von Balthasara. Jego poglądy na ten temat podsumowuje stwierdzenie:

„Bóg jest «Rzeczą Ostateczną» stworzenia. Jako Zdobyty jest On niebem, jako Utracony piekłem, jako Sprawdzający sądem, jako Oczyszczający czyścem. On jest Tym, w czym umiera to, co skończone, i przez co ku Niemu w nim zmartwychwstaje. Jest On jednak tym tak, jak jest On pochylony ku światu, mianowicie w swoim Synu, Jezusie Chrystusie, który jest Oczywistością Boga i stąd uosobieniem «Rzeczy Ostatecznych». Z tej racji eschatologia, być może bardziej niż każde inne *locus theologicus*, jest w całości nauką o prawdzie zbawienia. Jest to, jak się okaże, po prostu prawda o znaczeniu centralnym.”⁹³²

Centralnym „tematem” eschatologii jest zatem Wcielony Bóg, którego w niebie się posiada, lub mówiąc językiem św. Grzegorza – ogląda. Można więc

⁹²⁹ Grzegorz z Nyssy, *Homilia VI: „Błogosławieni czystego serca, albowiem oni Boga oglądać będą”* (Mt 5,8), w: A. Bober, „Światła ekumeny. Antologia patrystyczna”, Kraków 1965, s. 129

⁹³⁰ Tamże, s. 128

⁹³¹ J. Keller, *Prawosławie*, Warszawa 1982, s. 197; zob. K. Klauza, *The iconic anthropology...*, dz. cyt., s. 149

⁹³² Cyt. za: I. Bokwa, *Trynitarno-chrystologiczna...*, dz. cyt., s. 70

powiedzieć, że sklepienie Kaplicy pozwala wiernym kontemplować ich «Rzecz Ostateczną». Kompozycja *Zbawiciel na Mocach* (il.1) posiada wydzźwięk wybitnie eschatologiczny. Można powiedzieć, że jest to malarski zapis artykułu wiary: „Wstąpił na niebiosa, siedzi po prawicy Ojca. Stamtąd przyjdzie sędzić żywych i umarłych”.⁹³³ Chrystus zasiada na tronie jako Sędzia (Ap 20,11-12), do którego zwraca się ludzkie błaganie o miłosierdzie.⁹³⁴ Postać Syna Bożego została otoczona eliptyczną mandorlą symbolizującą Jego kosmiczne panowanie.⁹³⁵ Z mandorli wychodzi siedem promieni, między którymi ukazano zaczerpnięte z Apokalipsy symbole ewangelistów (Ap 4,6-8). Jedynie symbolizujący św. Jana orzeł jest zwrócony w stronę Chrystusa. W ten sposób wskazano, że św. Jan w swojej Ewangelii przedstawił Jezusa jako współistotne Ojcu Wcielone Słowo, zaś w Apokalipsie pozostawił wizję Jego chwały.⁹³⁶ W polach sąsiadujących z tym wyobrażeniem zostały namalowane Serafimy, Cherubiny, Trony, a także czterej archaniołowie⁹³⁷ i dwóch aniołów. Moce niebieskie adorują Trójcę biorąc udział w opisanej w Apokalipsie niebieskiej liturgii.⁹³⁸

3.5.2. Eschatologia ikon *Deesis*

Poniżej wizerunku *Zbawiciela na Mocach* ukazano przedstawicieli i orędowników ludzkości - Maryję i Jana Chrzciciela tworzących wraz z Chrystusem kompozycję *Deesis* (il. 45, 46, 47). Nazwa ikony (δέησις - błaganie) oznacza wyrażone gestem otwartych dłoni błaganie o łaskę oraz oczekiwanie na jej przyjęcie.⁹³⁹ Maryja i św. Jan wstawiają się za wiernymi aby mogli oni dostąpić udziału w chwale zbawionych. Podstawową treścią ikony jest także myśl, że symbolizowane przez Bogurodnicę i Poprzednika Stare i Nowe Przymierze w Chrystusie znajdują swoją „pełnię, jedność, spełnienie i wcielenie”.⁹⁴⁰ Treść ikony *Deesis* w tradycji chrześcijańskiego Wschodu jest tak ważna, że uznaje się ją za główny temat

⁹³³ L. Balter, *Pneumatologia...*, dz. cyt., s. 82

⁹³⁴ Zob. H. Szmulewicz, *Eschatologia*, w: „Dogmatyka w perspektywie Bożego miłosierdzia”, red. K. Gózdź, K. Guzowski, Lublin 2010, s. 234 (223-240)

⁹³⁵ K. Klauza, *Teokalia...*, dz. cyt., s. 174

⁹³⁶ Takie pojmowanie roli św. Jana było obecne m.in. w myśli tyrnowskiej szkoły hezychaskiej, reprezentowanej przez Camblaka. Zob. C. Canev, *Funkcja kaplicy...*, dz. cyt., s. 306-307

⁹³⁷ Patrząc od góry od lewej strony są to: Michał, Gabriel, Rafał i Uriel. A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 35

⁹³⁸ Wyrazem liturgicznej posługi aniołów jest trzymanie przez nich zapalonych świec.

⁹³⁹ J. Sprutta, *Symbolika dłoni...*, dz. cyt., s. 187; zob. O. Rudenko, *Przyczynek do badań nad motywem Deesis w sztuce bizantyńskiej*, w: „Roczniki Humanistyczne”, 41 (4)/ 1993, s. 154

⁹⁴⁰ I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 54

ikonostasu.⁹⁴¹ Odbiciem tego przekonania w lubelskiej Kaplicy Zamkowej jest umieszczenie kompozycji *Deesis* także w jednym z pól ściany tęczowej – miejscu będącym przestrzennym odpowiednikiem ikonostasu (il. 48). Celem ikonostasu jest objawianie wiernym Królestwa Niebieskiego.⁹⁴² W lubelskiej Kaplicy Zamkowej rolę pełnią namalowane w jej wnętrzu ikony.⁹⁴³

Zdaniem P. Evdokimova w kompozycji *Deesis* zawarty jest także element sądu. Stojący przed Chrystusem Bogurodzica i Poprzednik są uosobieniem Bożego zamysłu kobiecości i męskości. Patrzący na ich oblicza wierny sam osądza swój stopień realizacji Bożego planu.⁹⁴⁴ Celem członków Kościoła pielgrzymującego jest (wskazywane przez aureole nad głowami świętych orędowników) przebóstwienie. Chwała ludzi mieści się w triumfującej chwale Boga.⁹⁴⁵ Przedstawiony na sklepieniu kaplicy *Zbawiciel w Mocach* (il. 1) jaśnieje pięknnością Ósmego Dnia nowego nieba i nowej ziemi (Ap 21,5). Świętość wyobrażonej poniżej Niego Maryi i Jana Chrzciciela polega „na udziale w Mocach Bożych, w przemożnej sile oddziaływania Bożej energii, która jest energią miłości i miłosierdzia (...). Ona stanowi aureolę Jego świętości, utożsamia się z Nim, a promieniując ze światła Jego nimbu, pozwala poznać tajemnice Uwielbionego Chrystusa – zapowiedź chwały zbawionych w Królestwie Niebieskim po Paruzji”.⁹⁴⁶

3.5.3. Piękno oczekiwania na Paruzję – *Tron Przygotowany, Wniebowstąpienie*

Oczekiwanie na Paruzję wyraża umieszczona na sklepieniu nawy kompozycja *Tron Przygotowany* (il. 3). Umieszczona na tronie księga i gwoździe oraz wyobrażone tuż obok pozostałe narzędzia męki wskazują, iż w chwale ukaże się Chrystus, jako ten, który „z miłości do świata „pozbył się” swojej niebiańskiej postaci chwały, aby

⁹⁴¹ Głównym zaś rzędem tej wyjątkowej przegrody ołtarzowej jest rząd *Deesis*. I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 53

⁹⁴² Zdaniem Florenskiego ikonostas nie jest przegrodą, ale właśnie zdjęciem przegrody oddzielającej świat ziemski od niebieskiego. Zob. P. Florenski, *Ikonostas...*, dz. cyt., s. 113; В. Лепяхин, *Икона и иконичность*, dz. cyt., s. 288-289

⁹⁴³ Do ikonostasu szczególnie nawiązują *Deesis*, *Zwiastowanie* i *Gościnność Abrahama* umieszczone na ścianie tęczowej.

⁹⁴⁴ P. Evdokimov, *Kobieta i zbawienie świata*, tłum. E. Wolicka, Poznań 1989, s. 249

⁹⁴⁵ „Ostatecznym celem tej zaplanowanej przed stworzeniem świata mądrości Bożej [mądrości krzyża – E.S.] jest „nasza chwała”. Tutaj eschaton nie jest już własną chwałą Boga, przejawiającą się w świecie i objawioną, nie jest nawet naszym wielbieniem tej chwały Boga, lecz wyraźnie „naszą chwałą”: Bóg dla nas tak dalece, że okrywa nas płaszczem swojej wyłącznej boskości, my jesteśmy tak dopuszczeni do Boga, że na wskroś jaśniejemy w Boskim świetle.” H. U. von Balthasar, *Chwała*, t. 3/2, cz. 2, s. 428

⁹⁴⁶ K. Klauza, *Teokalia...*, dz. cyt., s. 177

odnaleźć ją na powrót razem z nami, oczywiście jako chwałę, która nigdy już nie będzie dawną niezbywalną chwałą - *kabod*, lecz ukazaną w Nim chwałą trójjedyną miłości, która w bezsile krzyża objawiła swoją rzeczywistą wszechmoc i nie powróci już do żadnej mniej znaczącej postaci chwały.”⁹⁴⁷ Lubelska *Etimazja* zawiera w sobie połączenie starotestamentowej chwały (פְּבוֹד) z ukazaną przez Wcielone Słowo „chwałą trójjedyną miłości”. Piękno Syna zostało ujęte abstrakcyjnie poprzez posłużenie się wymienionymi wcześniej symbolami,⁹⁴⁸ zaś do chwały Starego Przymierza odnosi się tron. Jego kształt oraz wyobrażone tuż przy nim Serafimy i Cherubin nasuwają skojarzenia z umieszczoną w świątyni Salomona Arki Przymierza stanowiącej tron Jahwe oraz z biblijnym przekonaniem, że Pan zasiada na Cherubach (Ps 99, 1; Ez 10, 1 nn). Ikona *Etimazji* ukazuje oczekiwanie na moment, w którym na tronie stanie zabity Baranek, który otworzy księgę dziejów świata zamkniętą na siedem pieczęci (Ap 5, 5). Dzięki dokonaniu na krzyżu zwycięstwu Baranek ma moc uczynienia ludzi królestwem i kapłanami Boga. Dokona tego mocą miłości, która „pozwała Mu stać na tronie Ojca, gdyż Obaj w miłości są jednym.”⁹⁴⁹ Artykuł wiary mówiący o Chrystusie, że „stamtąd przyjdzie sądzić żywych i umarłych” wskazuje, że przyjdzie On od Ojca jako od swojego odwiecznego Początku oraz od posłania, dzięki któremu został „doświadczony we wszystkim oprócz grzechu” (Hbr 4, 15) i ma moc wszystko osądzić.⁹⁵⁰

Lubelska *Etimazja*, podobnie jak kompozycja *Maiestas Domini* (il. 1), została ukazana w kontekście opisanej w Apokalipsie niebieskiej liturgii. W polach sąsiadujących z *Tronem Przygotowanym* namalowano aniołów reprezentujących różne stopnie niebieskiej hierarchii. Dwa pola sklepienia zajmują także zwierzęta tetramorfonu⁹⁵¹ (obecnie w całości zachowany jest jedynie lew; na podstawie widocznych fragmentów można przypuszczać, że naprzeciw niego znajdował się cielec, powyżej cielca – orzeł, zaś ponad lwem - człowiek). Nie zostały one ukazane w bezpośredniej bliskości *Tronu* (tak jak to się dzieje w przypadku *Zbawiciela w Majestacie*), ale układ fresków na sklepieniu pozwala odczytać ich wzajemne

⁹⁴⁷ H. U. von Balthasar, *Chwała*, t. 3/2, cz. 2, s. 416

⁹⁴⁸ Zob. K. Klauza, *Teokalia...*, dz. cyt., s. 162

⁹⁴⁹ H. U. von Balthasar, *Chwała*, t. 3/2, cz. 2, s. 416

⁹⁵⁰ Tenże, *Credo...*, dz. cyt., s. 55

⁹⁵¹ Ez 1, 4-12; Ap 4, 7; w tradycji zaliczono je do aniołów, ale lubelskie przedstawienia nie posiadają tych cech. Zob. Dionizjusz z Furny, *Hermeneia...*, dz. cyt., s. 51; Pseudo-Dionizy Areopagita, *Hierarchia niebiańska*, w: tenże, „Pisma teologiczne II. Hierarchia niebiańska, Hierarchia kościelna”, tłum. M. Dzielska, Kraków 1999, s. 111; C. Bartnik, *Dogmatyka...*, dz. cyt., s. 449

powiązanie. Wszystkie malowidła sklepienia obrazują bowiem chwałę Boga. Z *Etimazją* ideowo powiązane są także przedstawione w dolnej partii ścian *Kotary* (il. 4) – wiatr, który nimi porusza symbolizuje obecność Ducha Świętego. Kotary te ilustrują wołanie Ducha oraz zgromadzonej na modlitwie Oblubienicy: „Przyjdź!” (Ap 22, 17).

Ostateczne zbawienie ludzi głosi także ikona *Wniebowstąpienia* (il. 7), ukazująca prawdę, że w człowieczeństwie Chrystusa człowieczeństwo wszystkich ludzi „zostało ostatecznie wprowadzone do niebieskiego istnienia, nasze uwiecznienie i nasza nieśmiertelność stały się nieodwołalne. Od tej pory „nasza ojczyzna jest w niebie” (Flp 3, 20)”.⁹⁵² Ikona przedstawia zarówno rzeczywistość Kościoła, który dąży do swojej niebieskiej ojczyzny, jak i oczekiwanie na Paruzję (Paul Evdokimov zauważa, że gdyby odwrócić kierunek ruchu Chrystusa, to ikona przedstawiałaby dokładnie Jego powtórne przyjście⁹⁵³). Stojąca pod Synem Maryja modli się o zesłanie Ducha Świętego oraz powtarza wezwanie: „Przyjdź Panie Jezu!” (Ap 22, 20) z ufnością oczekując na wypełnienie tych prośb.⁹⁵⁴ Stojący za nią aniołowie również głoszą powtórne przyjście Pana zgodnie ze słowami, że „na ustach dwu (...) świadków zawiśnie cała sprawa” (2 Kor 13, 1), a ich świadectwo jest pewne.⁹⁵⁵ Wymiar eschatologiczny posiada także krajobraz stanowiący tło ikony. Zgodnie z tradycją jest to Góra Oliwna.⁹⁵⁶ Rosnące na niej drzewa oliwne symbolizują pokój oraz owoce wydane przez Kościół w niebie⁹⁵⁷, a ich korony zdają się przekraczać granicę między niebem i ziemią dając wyraz uczestnictwu całego stworzenia w kosmicznej liturgii.⁹⁵⁸ Kolory górskich zboczy oznaczają wyzwolenie przez łaskę i oczekiwane odnowienie całego materialnego świata.⁹⁵⁹ W tę eschatologiczną rzeczywistość zanurzony jest Kościół, będący „niejako sakramentem, czyli znakiem i narzędziem wewnętrznego zjednoczenia z Bogiem i jedności całego rodzaju ludzkiego”.⁹⁶⁰ Na ikonie figurą Kościoła jest Maryja⁹⁶¹ (której nieruchomość wskazuje na niezmienną głoszoną przez Kościół prawdę⁹⁶²), a jego filarami apostołowie. Zostali oni podzieleni na dwie

⁹⁵² P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 271

⁹⁵³ Tamże, s. 273; por. H. U. von Balthasar, *Wieżyczysz rok...*, dz. cyt., s. 143

⁹⁵⁴ T. Špidlik, M. Rupnik, *Mowa obrazów*, dz. cyt., s. 60

⁹⁵⁵ P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 274

⁹⁵⁶ Jej wygląd odpowiada scenerii fresku przedstawiającego Modlitwę w Ogrójcu.

⁹⁵⁷ T. Špidlik, M. Rupnik, *Mowa obrazów*, dz. cyt., s. 59

⁹⁵⁸ M. Janocha, *Ukraińskie i białoruskie...*, dz. cyt., s. 384

⁹⁵⁹ Zob. H. Szmulewicz, *Eschatologia*, dz. cyt., s. 238-239

⁹⁶⁰ *Konstytucja dogmatyczna o Kościele...* dz. cyt., s. 105

⁹⁶¹ Zob. H. U. von Balthasar, *Credo...*, dz. cyt., s. 67

⁹⁶² P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 274

grupy⁹⁶³, z których jedna jest bardziej statyczna, druga – dynamiczna. Wyraża to niezbędne w Kościele kontemplację i działanie,⁹⁶⁴ poryw duszy ku Bogu oraz (zwłaszcza w przypadku grupy stojącej po prawej stronie widza) wpatrywanie się w Maryję jako „ukrytą tajemnicę Kościoła, źródło wody żywej, świętość”.⁹⁶⁵ Wielość gestów oraz kolorów szat apostołów oznaczają różne sposoby głoszenia Ewangelii⁹⁶⁶ bogactwo obecnych w Kościele charyzmatów, których wspólnym mianownikiem jest miłość.⁹⁶⁷

Kościół dysponuje środkami pozwalającymi ludziom stać się członkami eschatologicznej wspólnoty zbawionych. Są to sakramenty, z których najbardziej podstawową rolę w prowadzeniu człowieka do przeobstwienia odgrywa Eucharystia. Prawdę tę głoszą lubelskie freski: *Komunia Apostołów* (il. 5; z kontrowersyjnym *Tricefalusem*, służącym podkreśleniu roli łaski Trójjedynego Boga, posiadającej przeobstwiająca moc), *Eliasz na pustyni* (il. 70; ikona stanowi zapowiedź Eucharystii jako duchowego pokarmu świętych) oraz *Komunia i pogrzeb św. Marii Egipcjanki* (il. 76; jako spełnienie tej zapowiedzi w rzędzie ikon hagiograficznych). *Etymazja* (il. 3) zaś kładzie szczególny akcent na ofiarę Chrystusa, dzięki której człowiek może spożywać Ciało Pańskie i osiągnąć zbawienie.

Powyższe rozważania ukazały zarys myśli teologicznej obecnej we freskach powstałych pod kierownictwem mistrza Andrzeja. Modlący się w kaplicy wierni otrzymali możliwość kontemplacji Bożej chwały objawionej w Jezusie Chrystusie. Jako ucieleśnienie starotestamentowego כבוד jest On Postacią, której podporządkowane są wszystkie malowidła. Wokół Niego koncentruje się wyobrażona na sklepieniu prezbiterium wizja chwały Trójjedynego Boga, a oczekiwanie na Jego przyjście jest najważniejszym tematem fresków na sklepieniu nawy. Zdaniem Balthasara chwała Boża najpełniej została objawiona w kenozie Jego Syna.⁹⁶⁸ Misterium to stanowi centralny temat ikon namalowanych w prezbiterium. Wyobrażone tam sceny pasyjne przypominają wiernym, że w momencie rozdarcia

⁹⁶³ Na lubelskim fresku pojawia się niekonsekwencja w doborze postaci apostołów. Zgodnie z rzeczywistością historyczną jest ich jedenastu, ale wśród nich został ukazany św. Paweł (umieszczenie go na ikonach Wniebowstąpienia wynika z teologicznej tradycji) – to ten stojący po prawicy Maryi (po Jej lewej stronie został ukazany św. Piotr). M. Janocha, *Ukraińskie...*, dz. cyt., s. 385

⁹⁶⁴ T. Špidlik, M. Rupnik, *Mowa obrazów*, dz. cyt., s. 59

⁹⁶⁵ P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 275

⁹⁶⁶ P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 274

⁹⁶⁷ H. U. von Balthasar, *Chwała*, t. 1, s. 197-198

⁹⁶⁸ Zob. W. Kawecki, *Zobaczyć wiarę...*, dz. cyt., s. 110

zasłony Boża chwała w całej pełni ukazała się na Golgocie,⁹⁶⁹ a wydarzenie to jest uobecniane podczas każdej mszy świętej. Freski w lubelskiej Kaplicy Zamkowej nie są jedynie wizualizacją dogmatów. Jako ikony pełnią one rolę zarówno okien na transcendencję, jak i drzwi, przez które Królestwo Boże zstępuje na ziemię.⁹⁷⁰ Pełniąc funkcję pośredniczenia między Bogiem i ludźmi lubelskie freski stanowią prawdziwe miejsce spotkania Boga z człowiekiem.⁹⁷¹ Spotkanie to dokonuje się dzięki kontemplacji obecnego w ikonach obiektywnego piękna (są one [ikony] doskonałe, harmonijne, posiadają blask oraz budzą w oglądającym upodobanie),⁹⁷² pozwalającego ludziom na wzniesienie się ponad ziemską rzeczywistość.⁹⁷³ Celem tego spotkania jest przebóstwienie – udział w eschatologicznym pięknie Dnia Ósmego.

⁹⁶⁹ H. U. von Balthasar, *Chwała*, t. 3/2, cz. 2, s. 171

⁹⁷⁰ Zob. P. Florenski, *Ikonostas...*, dz. cyt., s. 120

⁹⁷¹ Zob. В. Лепахин, *Икона и иконичность*, dz. cyt., s. 294

⁹⁷² Tomasz z Akwinu, *Suma teologiczna*, dz. cyt., s. 13; zob. H. Kiereś, *Spór o definicję...*, dz. cyt., s. 405

⁹⁷³ Zob. W. Kawecki, *O istocie sztuki*, w: „Kultura wizualna – teologia wizualna”, dz. cyt., s. 272

Rozdział czwarty

4. Piękno stworzenia zjednoczonego z Bogiem - idea świętości wyrażona we freskach lubelskiej Kaplicy Zamkowej

Przedstawiona w poprzednim rozdziale wizualizacja dogmatów we freskach lubelskiej Kaplicy Zamkowej jest uzupełniona ikonami świętych będących orędownikami oraz wzorami do naśladowania dla króla i jego dworu. Świętość w ujęciu autorów lubelskiej polichromii jest rozumiana jako przebóstwienie – asymilacja i zjednoczenie z Bogiem w stopniu odpowiadającym ludzkim możliwościom.⁹⁷⁴ Nauka o przebóstwieniu została rozwinięta przez mistrzów hezychazmu - św. Symeona Nowego Teologa i św. Grzegorza Palamasa, którzy odnosili ten termin [prebóstwienie – E. S.] do doskonałości etycznej, osiągnięcia stanu beznamiętności, uwolnienia od zepsucia moralnego oraz wyzwolenia od śmierci. Do osiągnięcia tego celu niezbędne jest osobiste doświadczenie hezychasty w relacji do Boga. W wyniku tego doświadczenia człowiek doznaje przemiany zarówno duchowej, jak i fizycznej poprzez obecność niestworzonej Światłości Bożej.⁹⁷⁵ Warto zauważyć, iż niektórzy hezychasci doświadczali „bycia w niestworzonej Światłości już tu na ziemi”, co można było dostrzec w ich przebóstwionych ciałach.⁹⁷⁶ Takie właśnie ciała przedstawiają ikony⁹⁷⁷ – w tym lubelskie freski. Przypomnijmy, że bezpośredni wpływ na powstanie interesującej nas polichromii najprawdopodobniej miał Grzegorz Cambłak – metropolita kijowski wywodzący się ze środowiska bułgarskiego hezychazmu.⁹⁷⁸

Wybór świętych przedstawionych w lubelskiej Kaplicy Zamkowej został ograniczony do postaci biblijnych oraz do Ojców Kościoła, pustelników i męczenników żyjących na Bliskim Wschodzie w czasach niepodzielnego

⁹⁷⁴ Jest to najstarsza definicja przebóstwienia autorstwa Pseudo-Dionizego Areopagity. Pseudo-Dionizy Areopagita, *Hierarchia kościelna*, dz. cyt., s. 120

⁹⁷⁵ K. Leśniewski, *Prebóstwienie człowieka w teologii prawosławnej*, w: „Kościół i człowiek”, red. A. Napiórkowski, Kraków 2021, s. 195

⁹⁷⁶ Starotestamentalną zapowiedzią takiego napełnienia człowieka Bożą Światłością jest twarz Mojżesza jaśniejąca po spotkaniu z Bogiem (Wj 34, 29).

⁹⁷⁷ Zob. I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 28

⁹⁷⁸ Grzegorz Cambłak był następcą Cypriana Cambłaka, ucznia Eutymiusza Tynowskiego – twórcy „tynrowskiej szkoły isychaskiej”. Zob. K. Kuźmak, A. Zarea, *Cambłak Grzegorz*, w: „Encyklopedia Katolicka”, red. F. Gryglewicz, R. Łukaszyk, Z. Sułowski, Lublin 1976, t. II, s. 1292; C. Canev, *Kaplica Trójcy Świętej...*, dz. cyt., s. 33-43

chrześcijaństwa.⁹⁷⁹ Być może wybór ten był podyktowany królewskim pragnieniem unii Kościelnej (dążenia ekumeniczne były również ważnym elementem działalności Grzegorza Cambłaka), a może fundator chciał postawić wiernym przed oczami przykład świętości angażującej całego człowieka. Przebóstwieniu bowiem mają ulec wszystkie jego władze. Ideał ten, zdaniem Balthasara, najpełniej realizowali Ojcowie Kościoła, będący osobowościami totalnymi, „oddającymi się całkowicie, aż do pewnej naiwności, temu, czym żyli i czego nauczali.”⁹⁸⁰ Bazylejczyk stawia ten sposób życia za wzór dla wszystkich teologów, ponieważ stanowiąca istotę Bożego objawienia miłość nie może być obserwowana i poświadczana z miejsca znajdującego się poza nią samą („w «czystej logiczności» tak zwanej nauki”). Miejsce pracy teologa „może być tylko tam, gdzie się znajduje «sprawa», mianowicie w samym dramacie miłości.”⁹⁸¹ Zgodnie z tym zamysłem prawdziwym teologiem może być wyłącznie święty (przy czym nie chodzi wyłącznie o świętych kanonizowanych). Jeśli zaś święty jest teologiem (świadkiem Bożego dramatu miłości), to ikony świętych są miejscami teologicznymi tak samo jak wizualizacje dogmatów omówione w poprzednim rozdziale.

4.1. Angelologia wizualna

Według nauczania ojców Soboru Watykańskiego II elementem łączącym Kościół pielgrzymujący na ziemi z Kościołem oczyszczającym się oraz zażywającym chwały w niebie, złożonym z aniołów i świętych jest miłość: „wszyscy (...), w różnym stopniu i w rozmaity sposób, złączeni jesteśmy wzajemnie w tej samej miłości Boga i bliźniego i ten sam hymn chwały śpiewamy Bogu naszemu.”⁹⁸² Duchy niebieskie realizują tę cnotę poprzez działania prowadzące do budowania dobra zarówno duchowego (np. posłany do Maryi archanioł Gabriel, anioł obecny z Chrystusem w Ogrójcu czy anioł głoszący niewiastom zmartwychwstanie Chrystusa), jak i materialnego (np. archanioł Rafał posłany by uzdrowić Tobiasza i Sarę oraz anioł

⁹⁷⁹ Jedyną świętą żyjącą później niż wymienione postaci (w 1. poł. XI w.) jest św. Paraskewa Tyrnowska czczona w Kościele prawosławnym. Por. A. Różycka-Bryzek, *Freski bizantyńsko-ruskie...*, dz. cyt., s. 135

⁹⁸⁰ H. U. von Balthasar, *Teologia a świętość. 1. Jedność i podział*, tłum. M. Grzywacz, w: „Zeszyty Karmelitańskie”, 1 (26) 2004, s. 93; zob. P. Pielka, *Odpowiedź w Maryi. Hans Urs von Balthasar wobec rozdziału dogmatyki i duchowości*, w: „Kościół i Maryja”, red. A. Napiórkowski, Kraków 2020, s. 329

⁹⁸¹ H. U. von Balthasar, *Wiarygodna jest tylko miłość*, tłum. E. Piotrowski, Kraków 1997, s. 66; zob. J. Szymik, *Scientia sanctitati subalternata. Świętość w teologii jako kulturze wiary według Josepha Ratzingera/Benedykta XVI*, w: „Forum Teologiczne”, XVIII, 2017, s. 19-20

⁹⁸² *Konstytucja dogmatyczna o Kościele...*, dz. cyt., p. 49, s. 154

mający za zadanie dostarczyć Danielowi posiłek) oraz społecznego (Archistrateg Michał, aniołowie stróżowie poszczególnych państw oraz ludzi).⁹⁸³

Kolejną cechą łączącą świętość ludzi i aniołów jest chrystocentryzm. Angelologia zawarta we freskach w lubelskiej kaplicy zamkowej w sposób szczególny ukazuje prawdę, że aniołowie zostali stworzeni przez Ojca, aby uwielbić Syna oraz przez Syna, aby wraz z Nim oddać chwałę Ojcu.⁹⁸⁴ Myśl ta znajduje swoje źródło w Liście Świętego Pawła Apostoła do Kolosan: „bo w Nim zostało wszystko stworzone: i to, co w niebiosach, i to, co na ziemi, byty widzialne i niewidzialne, czy Trony, czy Panowania, czy Zwierzchności, czy Władze. Wszystko przez Niego i dla Niego zostało stworzone.” (Kol 1, 16) Zdaniem Karola Klauzy przywołany werset biblijny stanowi motyw przewodni angelologii w dziele mistrza Andrzeja.⁹⁸⁵ Święty Paweł wymienił cztery kategorie Potęg (Trony, Panowania, Zwierzchności i Władze) całkowicie zależnych od Chrystusa, który je stworzył i podtrzymuje w istnieniu. W tej wizji świata niebieskiego Syn Boży pełni rolę jak gdyby zwornika sklepienia kosmosu – miejsca przecięcia się linii tworzących wszechświat.⁹⁸⁶ Ikonograficznemu wyrażeniu tej idei posłużyła zarówno symbolika przestrzeni, na której ukazano wyobrażenia aniołów wobec Chrystusa, jak i środki malarskie zaczerpnięte z traktatu „O hierarchii niebieskiej” Pseudo-Dionizego Areopagity.

4.1.1. Wyobrażenia przedstawicieli najwyższych chórów anielskich obecne na sklepieniu lubelskiej Kaplicy Zamkowej

Centralne miejsce na (symbolizującym niebo) sklepieniu prezbiterium lubelskiej Kaplicy Zamkowej zajmuje wyobrażenie Trójjedynego Boga z wielkopostaciowym przedstawieniem *Chrystusa na Mocach* (il. 1), zaś freski pokrywające sklepienie nawy zostały skoncentrowane wokół chrystologicznej *Etimazji* (il. 3). Jak zauważa Hans Urs von Balthasar, misteria Wcielenia i Odkupienia bez reszty przewyższają aniołów, którzy wpatrując się w te tajemnice poznają samego Boga i jego głębię.⁹⁸⁷ Z tego powodu lubelskim przedstawieniom Boga towarzyszą

⁹⁸³ Pseudo-Dionizy Areopagita, *Hierarchia niebiańska*, dz. cyt., s. 84; H. Oleshko, *Aniołów dyskretny lot*, Kalwaria Zebrzydowska 1996, s. 62. 66

⁹⁸⁴ W teologii wschodniej uważa się, że świat duchowy został stworzony przed światem materialnym. A. Naumow, *Aniołowie w cerkiewnosłowiańskiej hymnografii*, w: „Rocznik Teologiczny”, 1-2/2013, s. 67-68

⁹⁸⁵ K. Klauza, *Kaplica...*, dz. cyt., s. 187

⁹⁸⁶ A. Jankowski, *Aniołowie wobec Chrystusa. Chrystocentryczna angelologia Nowego Testamentu*, Kraków 2018, s. 150

⁹⁸⁷ H. U. von Balthasar, *Chwała*, t. 1, s. 592

wyobrażenia Cherubinów, Serafinów, Tronów oraz antropomorficznych przedstawicieli niższych hierarchii anielskich. W bezpośredniej bliskości symboli wskazujących na obecność Boga Ojca (*Tronu Przygotowanego* oraz – w prezbiterium - wychodzącego z podwójnej mandorli promienia skierowanego w stronę gołębic) zostały przedstawione Cherubiny i Serafyny należące wraz z Tronami do najwyższej triady aniołów. Aniołowie ci mają najbliższy dostęp do Boga, ciesząc się przyjmowaniem Jego objawienia i łaski bezpośrednio.⁹⁸⁸ Zdaniem Pseudo-Dionizego Areopagity tworzą oni jakby „krąg” Boga stojący bezpośrednio przed Jego obliczem, tańczący przed Nim i głoszący Jego chwałę głosem „podobnym do szumu wielu wód” (Ez 1, 24; Ap 14, 2).⁹⁸⁹ Dokładnie w takiej roli zostali oni przedstawieni na sklepieniu lubelskiej Kaplicy.

Najbliżej Boga znajdują się Serafini (שרפי - gorejący miłością, płonący ogniem, grzejący się⁹⁹⁰) - najdoskonalsi wśród aniołów. Są oni w całości oddani wychwalaniu świętości Boga, wyrażają Tajemnicę Istnienia oraz oczyszczają stworzenia zbliżające się do Pana (Iz 6, 6).⁹⁹¹ W lubelskiej Kaplicy zostali oni przedstawieni jako sześcioskrzydłe istoty posiadające twarze bez aureoli (il. 49).⁹⁹² Krawędzie ich skrzydeł są barwy ognia, ponieważ żywioł ten zdaniem Pseudo-Dionizego „najlepiej wyraża to, co najbardziej boskiego posiadają w sobie intelekty niebiańskie”.⁹⁹³ Skrzydła lubelskich Serafinów jaśnieją światłem odzwierciedlającym najwyższy stopień przebóstwienia tych duchów oraz udzieloną im „nie dającą się ugasić udzieloną im umiejętność i przechowywania, i udzielania światła, które rozprasza i rozpędza opasujący mrok i ciemności.”⁹⁹⁴ Najwięcej Serafinów zostało wyobrażonych na sklepieniu prezbiterium, gdzie otaczają oni Tróję Świętą, wołając: „Święty, Święty, Święty jest Pan Zastępów. Cała ziemia pełna jest Jego chwały” (Iz 6, 3).

Kolejnym w niebiańskiej hierarchii chórem aniołów są Cherubini (כְּרֻבִים – ich nazwa pochodzi przypuszczalnie od akadyjskiego czasownika oznaczającego: „modlić

⁹⁸⁸ „Jako pierwsze i najbliższe Bogu zostają wtajemniczone w wiedzę o racjach boskich dokonań, droga najwyższej inicjacji hierarchicznej, przez Tego, który jest samą w sobie Zasadą wszelkiego doskonałego wtajemniczenia.” Aniołowie niższych chórów otrzymują Boże światło dzięki pośrednictwu duchów stojących ponad nimi. Pseudo-Dionizy Areopagita, *Hierarchia niebiańska*, dz. cyt., s. 74

⁹⁸⁹ Tamże, s. 76

⁹⁹⁰ H. Oleschko, *Aniołów dyskretny...*, dz. cyt., s. 62

⁹⁹¹ C. Bartnik, *Dogmatyka katolicka*, t. 1, Lublin 1999, s. 449; Pseudo-Dionizy Areopagita, *Hierarchia niebiańska*, dz. cyt., s. 71

⁹⁹² Zob. A. Różycka-Bryzek, *Wyobrażenia aniołów...*, dz. cyt., s. 28

⁹⁹³ Pseudo-Dionizy Areopagita, *Hierarchia niebiańska*, dz. cyt., s.104

⁹⁹⁴ Tamże, s. 71-72

się, błogosławić, wstawiać się”;⁹⁹⁵ pełni wiedzy, rozlewający mądrość⁹⁹⁶) - kwintesencja mądrości i poznania. Zdaniem Pseudo-Dionizego posiadają oni najwyższą zdolność odbierania Boskiego światła i mądrości oraz przekazywania ich dalej.⁹⁹⁷ W lubelskiej Kaplicy Zamkowej są oni przedstawieni jako sześcioskrzydłe istoty posiadające twarz, włosy i aureole (il. 50).⁹⁹⁸ Skrzydła niektórych z nich – zgodnie z Ez 10, 12 i Ap 4, 8 – są pełne oczu. Oczy symbolizują zdolność tych duchów do oglądania i przyjmowania Boskiej światłości, zaś powieki i rzęsy wskazują na wierność przechowywania otrzymanej w ten sposób wiedzy.⁹⁹⁹ Cherubiny podtrzymują Boży tron oraz orędują za całym stworzeniem zanosząc do Bożego majestatu błagania ludzi oraz aniołów należących do niższych chórów.¹⁰⁰⁰ Idę tę wyraża obecność Cherubina w kompozycji *Etimazji* (il. 3) oraz umieszczenie licznych aniołów z tego chóru w polach sąsiadujących z nią.

Ostatnim chórem należącym do pierwszej triady aniołów są Trony (θρόνοι). Wyobrażono je na dwóch sąsiadujących polach sklepienia prezbiterium.¹⁰⁰¹ Ich nieznaczące oddalenie od symbolicznego przedstawienia Trójcy Świętej odpowiada miejscu zajmowanemu przez Trony w niebiańskiej hierarchii.¹⁰⁰² Aniołowie ci zostali ukazani jako uskrzydłone ogniste obręcze pełne oczu (il. 51), co odpowiada wizji rydwanu Bożego zapisanej w Księdze Ezechiela (Ez 1, 15-21).¹⁰⁰³ Istotą Tronów (na oznaczenie Aniołów wzmiankowanych w Biblii tylko raz - Kol 1, 16) jest „doskonała niezależność od zepsucia ziemską nieczystością i ich ponadświatowe dążenie do wysokości oraz nieporuszona wrogość do wszystkiego, co marne i niskie”.¹⁰⁰⁴ Posiadają one także zdolność noszenia w sobie Bożej energii (łaski) i gorliwego przyjmowania darów Stwórcy.¹⁰⁰⁵

⁹⁹⁵ A. Jurgilewicz-Stępień, *Hierarchia chórów anielskich według Pseudo-Dionizego Areopagity – terminologia*, w: „Ikonosfera. Zeszyty Muzealne”, 7/2018, s. 20

⁹⁹⁶ C. Bartnik, *Dogmatyka...*, dz. cyt., s. 448; Pseudo-Dionizy Areopagita, *Hierarchia niebiańska*, dz. cyt., 71; H. Oleschko, *Aniołów...*, dz. cyt., s. 62

⁹⁹⁷ Pseudo-Dionizy Areopagita, *Hierarchia niebiańska*, dz. cyt., s. 72

⁹⁹⁸ A. Różycka-Bryzek, *Wyobrażenia aniołów...*, dz. cyt., s. 29

⁹⁹⁹ Pseudo-Dionizy Areopagita, *Hierarchia niebiańska*, dz. cyt., s. 106-107; zob. A. Różycka-Bryzek, *Wyobrażenia aniołów...*, dz. cyt., s. 38-39

¹⁰⁰⁰ C. Bartnik, *Dogmatyka...*, dz. cyt., s. 448

¹⁰⁰¹ Zob. A. Różycka-Bryzek, *Wyobrażenia aniołów...*, dz. cyt., s. 30

¹⁰⁰² Trony zostały wyobrażone nieco dalej od Trójcy, ponieważ stanowią najniższy chór pierwszej triady. Na temat hierarchicznego sposobu funkcjonowania poszczególnych chórów anielskich zob. Pseudo-Dionizy Areopagita, *Hierarchia niebiańska*, dz. cyt., s. 84

¹⁰⁰³ W „Hermenei” zaleca się przedstawiać je „jako ogniste obręcze ze skrzydłami na obwodzie, które mają pośrodku oczy i przeplecione są nawzajem tak, że tworzą jakby trony królewskie.” Dionizjusz z Furny, *Hermeneia...*, dz. cyt., s. 51

¹⁰⁰⁴ Pseudo-Dionizy Areopagita, *Hierarchia niebiańska*, dz. cyt., s. 72

¹⁰⁰⁵ Zob. H. Oleschko, *Aniołów...*, dz. cyt., s. 62

4.1.2. Czterej wielcy archaniołowie jako członkowie niebieskiego dworu

Na sklepieniu prezbiterium, w bezpośrednim sąsiedztwie aniołów z najwyższej triady zostali wyobrażeni czterej wielcy archaniołowie: Michał, Gabriel, Rafał i Uriel. Ich zaszczytne miejsce można wytłumaczyć przekonaniem, że archaniołowie są wspomnianymi w Apokalipsie czterema aniołami stojącymi na krańcach ziemi, powstrzymującymi cztery wiatry (Ap 7, 1)¹⁰⁰⁶ oraz należą do grona siedmiu aniołów stojących przed Bogiem (Tb 12, 15; Ap 8, 2).¹⁰⁰⁷ Ponadto archaniołowie ci cieszyli się w kościelnej tradycji wielkim szacunkiem.¹⁰⁰⁸ Ze względu na stan zachowania lubelskich fresków bezsporna identyfikacja lubelskich archaniołów nie jest możliwa, ale zdaniem Anny Różyckiej-Bryzek Archanioł Michał to ten, który zajmuje miejsce po prawicy Wszechmogącego. Archanioł Gabriel – po Bożej lewicy, archanioł Rafał został namalowany u dołu przedstawienia Trójcy, po lewej stronie patrzącego, a po przeciwnej stronie – archanioł Uriel.¹⁰⁰⁹ Zaliczeni przez Pseudo-Dionizego do trzeciej triady Archaniołowie wraz z Aniołami znajdują się najbliżej ludzi.¹⁰¹⁰ Zadaniem tego chóru anielskiego jest dowodzenie Aniołami i utrzymywanie ich „w łaździe, w harmonii i w jedności” a także bycie „posłańcami światła Boskiej Zwierzchności”.¹⁰¹¹ Tę drugą rolę pełnią oni nie tylko (hierarchicznie) wobec Aniołów, ale także względem ludzi (szczególnie archanioł Gabriel).

Archanioł Michał (מִיכָאֵל – któż jak Bóg, któż podobny do Boga¹⁰¹²) jest pierwszym księciem aniołów, dowódcą wojska Pańskiego walczącego w obronie Izraela (Joz 5, 14) oraz zwyciężającego apokaliptycznego Smoka (Ap 12, 7).¹⁰¹³ Na sklepieniu lubelskiej Kaplicy został on przedstawiony zgodnie z bizantyńską hymnografią jako ten, który „jest w pobliżu tronu Bożej chwały, wznosząc hymn

¹⁰⁰⁶ A. Różycka-Bryzek, *Wyobrażenia aniołów...*, dz. cyt., s. 42

¹⁰⁰⁷ A. Jurgilewicz-Stępień, *Hierarchia...*, dz. cyt., s. 24; Zob. A. Jankowski, *Aniołowie...*, dz. cyt., s. 51; C. Bartnik, *Dogmatyka...*, dz. cyt., s. 448

¹⁰⁰⁸ A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 33

¹⁰⁰⁹ Archanioł w polu południowym jest ubrany prawie tak samo jak św. Michał, a wygląd wojskowego pasuje bardziej do Uriela niż do św. Rafała. Archanioł uznawany za Uriela sąsiaduje z przedstawieniem Jana Chrzciciela, a w tradycji apokryficznej Uriel został uznany za anioła stróża proroka. Archanioł Rafał jest ubrany w strój kojarzony z Bliskim Wschodem, co odpowiada tradycyjnemu kojarzeniu jego postaci z wędrowcem. Pozostałości napisów znajdujących się przy aureolach potwierdzają proponowaną identyfikację postaci. A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 35; Też, *Wyobrażenia aniołów...*, dz. cyt., s. 43

¹⁰¹⁰ A. Jurgilewicz-Stępień, *Hierarchia...*, s. 23

¹⁰¹¹ Pseudo-Dionizy Areopagita, *Hierarchia niebiańska*, dz. cyt., s. 84

¹⁰¹² C. Bartnik, *Dogmatyka...*, dz. cyt., s. 449

¹⁰¹³ B. Szier-Kramarek, *Michał Archanioł. W Biblii*, w: „Encyklopedia Katolicka”, red. E. Ziemiann, Lublin 2008, t. XII, s. 805-806

Trójcy, przyjmując od Niej światłość i moc, które następnie przekazuje wiernym” (il. 52).¹⁰¹⁴ Czerwony, narzucony na zieloną tunikę płaszcz Archanioła odpowiada jego książęcej godności, zaś nałożone na nogi owijacze wskazują na jego wojskową funkcję.¹⁰¹⁵ Złote skrzydła z zakończeniami w kolorze ognia symbolizują przyjmowaną przez Niego i przekazywaną ludziom Boską światłość.

Archanioł Gabriel (גַּבְרִיאֵל - moc Boga, mąż Boży¹⁰¹⁶) jako Boży posłaniec pojawia się już w Księdze Daniela, gdzie objaśnia prorokowi sny oraz zapowiada narodzenie Mesjasza (Dn 8, 16; 9, 21). Do jego najważniejszych zadań należało zwiastowanie narodzenia Chrystusa i Jego Poprzednika. Niektórzy uważają, że to on ukazywał się w snach św. Józefowi oraz towarzyszył Chrystusowi w Ogrójcu (Łk 22, 43), przy zmartwychwstaniu (Mt 28, 5) i wniebowstąpieniu (Dz 1, 10).¹⁰¹⁷ Szaty Gabriela (il. 53) różnią się od ubioru pozostałych czterech archaniołów. Został on wyobrażony w purpurowym sakkosie i złotym lorosie, czyli w bizantyńskich ceremonialnych szatach cesarskich.¹⁰¹⁸ Odpowiada to jego byciu kolejnym obok Michała księciem anielskim.¹⁰¹⁹

Archanioł Rafał (רַפָּאֵל – Bóg uzdrawia¹⁰²⁰) występuje wyłącznie w Księdze Tobiasza. Jego imię znajduje wyjaśnienie w dokonanym za jego pośrednictwem uzdrowieniu Tobiasza Starszego i uwolnieniu Sary, żony Tobiasza Młodszego, od napaści demona Asmodeusza. Według tradycji zapoczątkowanej przez św. Hieronima wielu teologów uważa go za anioła poruszającego wody sadzawki Betesda (J 5, 4).¹⁰²¹ W Kaplicy Trójcy Świętej w Lublinie został on przedstawiony w charakterystycznym dla podróżnych podwójnym chitonie (il. 54)¹⁰²², purpurowym płaszczu ze złotymi

¹⁰¹⁴ A. Naumow, *Aniołowie...*, dz. cyt., s. 84

¹⁰¹⁵ A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 33

¹⁰¹⁶ C. Bartnik, *Dogmatyka...*, dz. cyt., s. 449

¹⁰¹⁷ H. Oleschko, *Aniołów...*, dz. cyt., s. 80; A. Naumow, *Aniołowie...*, dz. cyt., s. 86; M. Kruk, *Zachodnioruskie ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem w wieku XV i XVI*, Kraków 2000, s. 97

¹⁰¹⁸ Aniołowie i archaniołowie w lubelskich freskach zostali przedstawieni jako „dwór niebieski” wzorowany, zgodnie z tradycją ikonografii wschodniej, na dworze cesarskim. Z tego powodu noszą oni szaty właściwe dla wysokich urzędników na dworze cesarza bizantyńskiego (m.in. cezara, prefekta pretorium i protospatariusza). Zob. A. Gronek, *Theotokos jako Władczyni Nieba. O wizerunku maryjnym w sanktuarium cerkwi świętego Onufrego w Posadzie Rybotyckiej*, w: „Symbole władzy - władza symboli”, red. M. Dyras, B. Suchoń-Chmiel, T. Kwoka, Kraków 2014, s. 135; O. Jurewicz, *Encyklopedia kultury bizantyńskiej*, Warszawa 2002, s. 159. 111. 407. 414

¹⁰¹⁹ C. Bartnik, *Dogmatyka...*, dz. cyt., s. 449; A. Jankowski, *Aniołowie...*, dz. cyt., s. 59

¹⁰²⁰ Tamże.

¹⁰²¹ H. Oleschko, *Aniołów...*, dz. cyt., s. 81

¹⁰²² Archanioł ten odbył długą podróż z Tobiaszem. Na temat jego stroju zob. A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 35

tablionami na ramionach¹⁰²³ oraz żołnierskich owijaczach. Pod stopami archanioła wyobrażono podnózek przypominający wyglądem ogniste płomienie. Symbolizuje on zwycięstwo Rafała nad reprezentującym piekielne moce Asmodeuszem (Tb 8, 2-3).

Archanioł Uriel (אוריאל - Bóg jest światłością¹⁰²⁴) to ostatni znany z imienia anioł wyobrażony w lubelskiej kaplicy.¹⁰²⁵ Nie występuje on w kanonie biblijnym, pojawia się natomiast m.in. w apokryficznej 4 Księdze Ezdrasza. W Piśmie Świętym występuje imię Uriel, ale odnosi się jedynie do ludzi.¹⁰²⁶ Mimo to w starożytności i średniowieczu Archanioł Uriel cieszył się kultem równym czci oddawanej Michałowi, Gabrielowi i Rafałowi.¹⁰²⁷ Na sklepieniu lubelskiej kaplicy został on przedstawiony w sposób podobny do Archanioła Michała (il. 55). Pod jego stopami wyobrażono podnózek taki jak ten należący do Archanioła Rafała. W przypadku Uriela przedmiot może oznaczać zarówno moc zwyciężania nad wojskami szatana, jak i nawiązanie do idei łączącej anioły z gwiazdami. W Pieśni Debory i Baraka czytamy: „Gwiazdy z niebios walczyły, ze swoich dróg walczyły przeciwko Siserze” (Sdz 5, 20). Zdaniem Pseudo-Filona gwiazdy należy tu postrzegać jako duchy posłane przez Boga na pomoc narodowi wybranemu. Pełnią one zatem rolę aniołów.¹⁰²⁸ Z ideą tą wydaje się korespondować łączone z Bożą światłością imię archanioła.

Czterej Archaniołowie trzymają laski symbolizujące ich posłannictwo i władzę oraz sprawność, z jaką wypełniają powierzone im przez Boga zadania.¹⁰²⁹ W ich dłoniach znajdują się również symbolizujące władzę kule.¹⁰³⁰ Na kuli trzymanej przez Uriela widoczny jest znak X. Wydaje się, że ten sam znak mógł widnieć na insygniach pozostałych Archaniołów. Sfery (kule) legitymizują posłannictwo Archaniołów otrzymane od Chrystusa.¹⁰³¹ W podobne atrybuty zostało wyposażonych sześciu Aniołów przedstawionych na sklepieniu nawy kaplicy (il. 56, 58). Na trzymany

¹⁰²³ Symbolizującym wysoką godność archanioła na niebiańskim dworze. Zob. E. Szyller, *Historia ubiorów*, Warszawa 1967, s. 64

¹⁰²⁴ C. Bartnik, *Dogmatyka...*, dz. cyt., s. 449

¹⁰²⁵ Katalog imion aniołów podaje U. Eco, *Szaleństwo katalogowania*, tłum. T. Kwiecień, Poznań 2009, s. 61

¹⁰²⁶ 1 Krn 6,9, 1 Krn 15,5, 1 Krn 15,11, 2 Krn 13,2

¹⁰²⁷ H. Oleschko, *Aniołów...*, dz. cyt., s. 81

¹⁰²⁸ Pseudo-Filon, *Księga starożytności biblijnych*, tłum. Ł. Laskowski, Kraków 2015, s. 179

¹⁰²⁹ Pseudo-Dionizy Areopagita, *Hierarchia niebiańska*, dz. cyt., s. 108

¹⁰³⁰ A. Rózycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 33

¹⁰³¹ Zob. D. Forstner, *Świat symboliki...*, dz. cyt., s. 31; zob. Dionizjusz Furny, *Hermeneia...*, dz. cyt., s. 51

przez niektórych z nich dyskach zachował się monogram Chrystusa: IC XC¹⁰³² wskazując, że Aniołowie działają w imieniu Syna Bożego.¹⁰³³

Na sklepieniu lubelskiej Kaplicy Zamkowej przedstawiono także Aniołów należących do dziewiątego chóru wymienionego przez Pseduo-Dionizego. Ich szczególnym zadaniem jest opieka nad ludźmi.¹⁰³⁴ Ubrani w purpurowe cesarskie trzewiki Aniołowie trzymają lichtarze symbolizujące ich ceremonialną funkcję na niebiańskim dworze (il. 57).¹⁰³⁵ Asystując w niebiańskiej liturgii wypełniają swoje główne zadanie jakim jest wychwalanie Boga.¹⁰³⁶ Wszyscy antropomorficzni Aniołowie zostali ukazani jako młodzieńcy, co wskazuje na nieustanny rozkwit ich witalnych sił.¹⁰³⁷ We włosach noszą przepaski, tzw. toroki (penditiony) oznaczające ich wsłuchiwanie się w głos Boga oraz posłuszeństwo Jego woli¹⁰³⁸ a także intelektualną płodność.¹⁰³⁹ Będące podstawowym atrybutem Aniołów skrzydła wskazują ich gotowość do wznoszenia się w górę, umiłowanie rzeczy niebiańskich oraz brak ziemskich przywiązań.¹⁰⁴⁰ Wszyscy ukazani na sklepieniu Kaplicy Aniołowie zostali przedstawieni jako niebiański dwór, nad którym władzę sprawuje Wcielone Słowo.¹⁰⁴¹

4.1.3. Aniołowie jako Boży posłańcy w polichromii Kaplicy Trójcy Świętej w Lublinie

Wśród malowideł pokrywających ściany lubelskiej Kaplicy Zamkowej można zobaczyć Aniołów występujących w roli Bożych posłańców.¹⁰⁴² Pełniąc to zadanie aniołowie przekazują ludziom Boże orędzie oraz opiekują się będącymi w potrzebie sługami Najwyższego. Natomiast ukazany na *Wizerunku konnym Władysława Jagiełły*

¹⁰³² Wydaje się, że takie same znaki graficzne były umieszczone na dyskach wszystkich namalowanych w tej części kaplicy aniołów.

¹⁰³³ K. Klauza, *Kaplica...*, dz. cyt., s. 187

¹⁰³⁴ Pseudo-Dionizy Areopagita, *Hierarchia niebiańska*, dz. cyt., s. 84; zob. H. Oleschko, *Aniołów...*, dz. cyt., s. 67-68

¹⁰³⁵ K. Klauza, *Kaplica...*, dz. cyt., s. 187; zob. M. Kruk, *Zachodnioruskie ikony...*, dz. cyt., s. 97

¹⁰³⁶ K. Skibińska, *Funkcje i role aniołów w wybranej ikonografii*, w: „Ikonosfera. Zeszyty Muzealne”, 7/2018, s. 79

¹⁰³⁷ Pseudo-Dionizy Areopagita podaje nawet symboliczne znaczenie widocznych na ikonach aniołów zmysłów. Pseudo-Dionizy Areopagita, *Hierarchia niebiańska*, dz. cyt., s. 106-107

¹⁰³⁸ M. Janocha, *Ukraińskie i białoruskie...*, dz. cyt., s. 189

¹⁰³⁹ H. Oleschko, *Aniołów...*, dz. cyt., s. 63

¹⁰⁴⁰ Pseudo-Dionizy Areopagita, *Hierarchia niebiańska*, dz. cyt., s. 107-108

¹⁰⁴¹ Chrystus sprawuje władzę nad wszystkimi duchami – dobrymi i złymi. A. Jankowski, *Aniołowie...*, dz. cyt., s. 145

¹⁰⁴² Nazwa „anioł” oznacza posłańca. J. Warzeszak, *Człowiek w obliczu Boga i pośród stworzenia*, Warszawa 2005, s. 187

(il. 60) anioł odzwierciedla przekonanie, że władza królewska pochodzi od Boga.¹⁰⁴³ Wśród lubelskich fresków znajduje się jedna scena starotestamentalna, w której przedstawiono anielską interwencję. Stanowi ona integralną część kompozycji przedstawiającej *Daniela w jaskini lwów* (il. 59, 61, 62). W Księdze Daniela po informacji o wtrąceniu proroka do jaskini lwów czytamy:

„W Judei zaś był prorok Habakuk. Przygotował on polewkę i rozdrobił chleb w naczyniu, i poszedł na pole, by zanieść to żniwiarzom. Anioł Pański odezwał się do Habakuka: «Zanieś posiłek, jaki masz, Danielowi do Babilonu, do jamy lwów». Habakuk odpowiedział: «Panie, nie widziałem nigdy Babilonu ani nie znam jamy lwów». Ujął go więc anioł za wierzch głowy i niosąc za włosy jego głowy przeniósł go do Babilonu na skraj jamy z prędkością wiatru. Zawołał Habakuk: «Danielu, Danielu! Weź posiłek, który ci Bóg przysyła». Daniel zaś powiedział: «Boże, pamiętałeś o mnie i nie opuściłeś tych, którzy Cię kochają». Powstawszy zaś Daniel jadł. Anioł Boży przeniósł natychmiast Habakuka w poprzednie miejsce.»
(Dn 14, 33-39)

Lubelska ikona, w przeciwieństwie do sztuki zachodniej, nie jest dosłowną ilustracją biblijnego przekazu (anioł trzyma Habakuka za ramiona),¹⁰⁴⁴ ale w pełni oddaje znaczenie natchnionego tekstu. Niosący proroka anioł jawi się jako ten, który w imieniu Boga opiekuje się wybranym przez Niego człowiekiem.¹⁰⁴⁵ Poza antropomorficznym niebieskim posłańcem na ikonie wyobrażono nietypowy obłok unoszący szybującą w przestworzach parę.¹⁰⁴⁶ Obłok ten wydaje się nawiązywać do obecnego w myśli Pseudo-Dionizego Areopagity skojarzenia mocy niebieskich z wiatrami i chmurami.¹⁰⁴⁷

¹⁰⁴³ A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 122

¹⁰⁴⁴ A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 91

¹⁰⁴⁵ Zob. K. Skibińska, *Funkcje i role...*, dz. cyt., s. 84

¹⁰⁴⁶ Dokładną analizę formalną tego obłoku przeprowadziła A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 91-93

¹⁰⁴⁷ „Moce niebiańskie nazywane są również wiatrami dla ukazania niezwyklej bystrości ich działań i ich lotu, w którym rozprzestrzeniają się nieomal błyskawicznie na wszystko (...). Można jeszcze dodać, że słowo „wiatr” oznacza tchnienie powietrza i pokazuje podobieństwo niebiańskich intelektów do Boga. (...) Pismo Święte opisuje je również pod postacią chmur po to, by pokazać, że te święte intelekty są wypełnione w ponadnaturalny sposób utajonym światłem (...)” Pseudo-Dionizy Areopagita, *Hierarchia niebiańska*, dz. cyt., s. 109-110

4.1.4. Angelologia scen ewangelicznych w lubelskiej Kaplicy Zamkowej

Najważniejszym wydarzeniem w historii zbawienia, w którym uczestniczył anioł, jest wyobrażone na ścianie tęczowej *Zwiastowanie* (il. 11). Archanioł Gabriel został przedstawiony jako Boży posłaniec. Wskazują na to jego ruch, gest wyciągniętej ku Maryi dłoni oraz trzymana w drugiej ręce laska.¹⁰⁴⁸ Jego nagie stopy – będące silnym antropomorfizmem – według symboliki opracowanej przez Pseudo-Dionizego oznaczają brak przywiązań oraz upodobnienie do Boskiej prostoty.¹⁰⁴⁹ Rolę posłańca pełni także anioł w scenie *Zwiastowania Męki* (il. 15). Przed Maryją z Dzieciątkiem stoi odziany w dworskie szaty anioł z krzyżem w dłoni, przekazujący Dziewicy zapowiedź współcierpienia z Synem. Aniołowie zwiastowali ludziom nowinę o narodzeniu Mesjasza oraz o Jego zmartwychwstaniu. Wśród lubelskich fresków można dostrzec anioła w górnej części sceny *Narodzenia Chrystusa* (il. 13). Zgodnie z Ewangelią według św. Łukasza niebieski posłaniec¹⁰⁵⁰ zwiastuje radosną nowinę pasterzowi. Jego słowa: „dziś w mieście Dawidowym narodził się wam Zbawiciel, którym jest Mesjasz Pan” (Łk 2, 11) ogłaszają nastanie ery mesjańskiej.¹⁰⁵¹ Nowonarodzone Niemowlę przyniesie wszystkim ludziom możliwość uczestnictwa w eschatologicznym pięknie Ósmego Dnia. Owym pięknem jaśnieje anioł obecny na ikonie przedstawiającej *Niewiasty u grobu* (il. 38). Odziany w cesarskie szaty niebieski posłaniec siedzi po prawej (być może bardziej zaszczytnej) stronie pustego grobu Zbawiciela rozmawia z jedną z kobiet. Takie ukazanie anioła odzwierciedla realizowaną przez niego wówczas misję nauczania.¹⁰⁵² Jest on pierwszym głosicielem kerygmatu. Zdaniem Hansa Ursa von Balthasara anioł ten jest „blaskiem zmartwychwstania, który z tegoż pustego grobu rzuca swe promienie na dawny eon”.¹⁰⁵³

W tradycji ikonograficznej przyjęto zwyczaj przedstawiania aniołów na ikonie *Chrztu Pańskiego* (il. 18). Źródłem tej praktyki są przekazy apokryficzne, głównie Ewangelii arabskiej Jana: „Gdy Jezus wyszedł z Jordanu, po chrzcie, którego sobie udzielił, zstąpił tłum aniołów, którzy ochrzczonego przyjęli swymi skrzydłami,

¹⁰⁴⁸ M. Janocha, *Ukraińskie i białoruskie...*, dz. cyt., s. 189

¹⁰⁴⁹ Pseudo-Dionizy Areopagita, *Hierarchia niebiańska*, dz. cyt., s. 108

¹⁰⁵⁰ Niektórzy uważają, że jest to archanioł Gabriel. Zob. A. Naumow, *Aniołowie...*, dz. cyt., s. 86; K. Skibińska, *Funkcje i role...*, dz. cyt., s. 82

¹⁰⁵¹ A. Jankowski, *Aniołowie...*, dz. cyt., s. 67

¹⁰⁵² Tamże, s. 90

¹⁰⁵³ H. U. von Balthasar, *Chwała*, t. 1, s. 592

a następnie wszyscy padli przez Nim na twarz.”¹⁰⁵⁴ Na lubelskim fresku wyobrażono trzech aniołów stojących nad brzegiem Jordanu po lewej stronie Chrystusa. Dwaj z nich oddają Mu pokłon (ponadto anioł stojący najniżej podaje Chrystusowi szatę), trzeci wznosi dłonie i twarz ku górze w modlitewnym geście.

Kolejną sceną, w której pojawiają się aniołowie jest *Śmierć ubogiego Łazarza* (il. 63). Fresk stanowi malarskie przedstawienie wersetu pochodzącego z Jezusowej przypowieści o bogaczu i ubogim Łazarzu: „Umarł żebrak, i aniołowie zanieśli go na Łono Abrahama” (Łk 16, 22). U wezłowia łoża, na którym spoczywa Łazarz stoi dwóch aniołów. Trzeci anioł wyciąga ręce po jego duszę wyobrażoną w postaci nagiego dziecka. Czwarty anioł odchodzi z uniesionymi dłońmi, w których prawdopodobnie była wyobrażona dusza Łazarza.¹⁰⁵⁵ Ikonografia tej sceny odpowiada tradycyjnemu sposobowi obrazowania śmierci osób świątobliwych oraz wyraża wywodzące się z epoki patrystycznej przekonanie, że aniołowie odprowadzają dusze ludzkie do nieba.¹⁰⁵⁶ W podobnej roli występuje anioł obecny w scenie *Zaśnięcia Najświętszej Maryi Panny* (il. 8). Niebieski posłaniec (wg tradycji archanioł Michał¹⁰⁵⁷) wyciąga okryte tkaniną dłonie by odebrać od Chrystusa duszę Maryi.

Kolejna ewangeliczna wzmianka o aniołach ma miejsce podczas opisywania *Modlitwy w Ogrójcu* (il. 24). Według relacji ewangelicznej Jezusowi ukazał się wówczas „anioł z nieba i pokrzepiał go” (Łk 22, 43). Zdaniem Balthasara obecność anioła znajduje uzasadnienie w tym, że Jezus w Ogródzie Oliwnym zaczął tracić odczucie silnej więzi z Ojcem na skutek coraz głębszego zanurzenia w ludzkiej słabości.¹⁰⁵⁸ Aniołowie są obecni także w scenie *Wniebowstąpienia* (il. 7). Zgodnie z relacją św. Łukasza do wpatrujących się w Chrystusa uczniów „przystąpili dwaj mężowie w białych szatach. I rzekli: «Mężowie z Galilei, dlaczego stoicie i wpatrujecie się w niebo? Ten Jezus, wzięty od was do nieba, przyjdzie tak samo, jak widzieliście Go wstępującego do nieba». (Dz 1, 10 b-11).” Stojący za Maryją aniołowie pełnią rolę posłańców zapowiadających powtórne przyjście Zbawiciela oraz przypominają uczniom ich właściwe zadanie - bycie świadkami Jezusa.¹⁰⁵⁹ Kolejni

¹⁰⁵⁴ Cyt. za: M. Janocha, *Ukraińskie i białoruskie...*, dz. cyt., s. 273

¹⁰⁵⁵ A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 88; zob. Dionizjusz z Furny, *Hermeneia...*, dz. cyt., s. 271

¹⁰⁵⁶ K. Skibińska, *Funkcje i role...*, dz. cyt., s. 86

¹⁰⁵⁷ M. Janocha, *Ukraińskie i białoruskie...*, dz. cyt., s. 431; K. Skibińska, *Analiza ikonograficzna święta Zaśnięcia Bogarodzicy*, w: „Ikonosfera. Zeszyty Muzealne”, 5/2017, s. 69 (63-77)

¹⁰⁵⁸ H. U. von Balthasar, *Chwała*, t. 1, s. 592; por. K. Skibińska, *Funkcje i role...*, dz. cyt., s. 88-89

¹⁰⁵⁹ A. Jankowski, *Aniołowie...*, dz. cyt., s. 101

dwaj aniołowie podtrzymują otaczającą Chrystusa mandorłę. Zdaniem Paula Evdokimova „są to aniołowie Wcielenia, którzy podkreślają, że Chrystus opuszcza ziemię razem ze swoim ziemskim ciałem i przez to nie oddziela się od ziemi i wiernych, związanych z Nim przez Jego krew”.¹⁰⁶⁰

Jeśli za zwieńczenie pokrywających lubelską kaplicę fresków uznamy *Mandylion* (il. 41) – „ikonę nad ikonami”, odzwierciedlenie najważniejszego dogmatu chrześcijaństwa,¹⁰⁶¹ to sylwetki dwóch adorujących Chrystusa aniołów możemy uznać za syntezę angelologii.¹⁰⁶² Boża miłość, która nie wahała się przyjąć ludzkiego ciała i doświadczyć śmierci, jest zdaniem Hansa Ursa von Balthasara tajemnicą, w którą „pragną wejrzeć aniołowie” (1 P 1, 12)¹⁰⁶³ i którą objawia *Mandylion*.

4.2. Mariologia wizualna

Interpretacja postaci świętych ukazanych w lubelskiej Kaplicy Zamkowej zostanie rozpoczęta refleksją mariologiczną, ponieważ Najświętsza Dziewica jest Tą, która najdoskonalej ukazuje fakt, że istotą chrześcijańskiej świętości jest „chrystoność”.¹⁰⁶⁴ Maryja jest wzorem Kościoła i poszczególnych wierzących (spośród których wszyscy są powołani do świętości), ponieważ doskonale odzwierciedla i ukazuje w sobie postać Chrystusa, pozostając wciąż jedną z ludzi. Odwołując się do (obecnej w lubelskich freskach) tradycji wschodniej można powiedzieć, że Matka Boża jest ideałem człowieka w pełni przeobstwowionego: w ziemskim życiu osiągnęła „pełnię łaski właściwą dla przyszłego wieku, która charakteryzuje byt przeobstwiony.”¹⁰⁶⁵ Boże Energie przenikają Ją bardziej niż innych ludzi, dzięki czemu Maryja objawia w sobie Bożą chwałę i promieniuje Boskimi Energiami jako „Pochodnia płonąca Bożą Światłością”.¹⁰⁶⁶ W lubelskiej Kaplicy

¹⁰⁶⁰ P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 273-274

¹⁰⁶¹ I. Jazykowa, *Obraz Jezusa Chrystusa w ikonografii rosyjskiej*, w: „Chrystus wybawiający. Teologia świętych obrazów”, red. A. Napiórkowski, Kraków 2003, s. 163

¹⁰⁶² „Aniołowie znajdują swoje wypełnienie w Chrystusie zarówno w porządku natury jak w porządku łaski. Jeśli Bóg stwarza wszystko swoim Słowem, to w ten sposób stworzył również aniołów. Jeśli Bóg zwraca się do osobowych stworzeń ze swą miłością w swym Synu, to również łaska, jaką zostali obdarzeni aniołowie jest łaską Chrystusa. Jeżeli objawienie się Boga bytom osobowym jest ze swej istoty słowem wzywającym, pobudzającym do odpowiedzi, to istnienie aniołów z samej natury ukierunkowane jest na odpowiedź, dialog i uwielbienie Boga.” J. Warzeszak, *Człowiek...*, s. 186

¹⁰⁶³ H. U. von Balthasar, *Chwała*, t. 1, s. 593

¹⁰⁶⁴ „Na tyle, na ile Kościół jest maryjny, jest czystą postacią, która bez trudu daje się odczytać i zrozumieć. Na ile człowiek stawałby się maryjny (lub, co wychodzi na jedno, „chrystonośny”), na tyle to, co chrześcijańskie byłoby w nim równie łatwo czytelne i zrozumiałe.” H. U. von Balthasar, *Chwała*, t. 1, s. 491-492

¹⁰⁶⁵ K. Leśniewski, *Przeobstwienie...*, dz. cyt., s. 206

¹⁰⁶⁶ Tamże.

Zamkowej znajduje się stosunkowo niewiele przedstawień maryjnych. Niektórzy znawcy zwracają uwagę na brak samodzielnego wizerunku Matki Bożej, umieszczanego zwyczajowo w konszach apsydy.¹⁰⁶⁷ Mimo to z polichromii powstałem pod kierownictwem mistrza Andrzeja można odczytać wszystkie istotne dla mariologii treści. Artyści wykonali przedstawienia najważniejszych wydarzeń z życia Najświętszej Dziewicy, ukazali Ją tronującą w scenie *Adoracji Maryi przez Władysława Jagiełłę* (il. 64) oraz wyobrazili Ją dwukrotnie jako Orędowniczkę ludzkości w kompozycjach *Deesis* (il. 46, 48).

4.2.1. Mariologia ikon ukazujących początek ziemskiego życia Jezusa

Najważniejszą w lubelskiej Kaplicy ikoną maryjną jest *Zwiastowanie* (il. 10, 11, 12). Wizerunek objawia Wcielenie Boga - główny dogmat chrześcijański. Między umieszczonymi na przeciwległych ścianach postaciami Maryi i archanioła widnieje *Mandylion* (il. 41), podkreślając realizm i błogosławione skutki Wcielenia. Wyobrażenie *Zwiastowania* na ścianie tęczowej nawiązuje do symboliki carskich wrót ikonostasu – dzięki Maryi Bóg przyszedł na świat, a w każdej mszy świętej zstępuje by w sakramencie eucharystii zamieszkać z tymi, których odkupił swoją Krwią.¹⁰⁶⁸ Prawa ręka archanioła Gabriela wyciągnięta w stronę Dziewicy wskazuje, że w Niej dokonuje się najważniejsze opisywane przez ikonę wydarzenie. Jej ciemna tunika oznacza wyczekiwanie i przejście ku odrodzeniu. Jest ono związane z bezwarunkową gotowością przyjęcia do najgłębszych zakamarków swego ciała Kogoś Całkowicie Innego¹⁰⁶⁹ oraz stania się dla Niego kopalnią, z której wydobydzie On wszystko, czego potrzebuje Bóg niosący człowieczeństwo.¹⁰⁷⁰ Kolor tej szaty przywołuje skojarzenia z ciemnymi grotami widocznymi na ikonach *Narodzenia Chrystusa* (il. 13), *Ukrzyżowania* (il. 36), *Zstąpienia do Otchłani* (il. 39) oraz ciemną rzekę Jordan na ikonie *Chrztu Pańskiego* (il. 18) oznacza, że Najświętsza Dziewica jest grota, w której przebywa Chrystus.¹⁰⁷¹ Maryja siedzi na ozdobnym, wyściełanym

¹⁰⁶⁷ Zob. A. Frejlich, *Ikonograficzny kanon...*, dz. cyt.

¹⁰⁶⁸ M. Janocha, *Ikona Zwiastowania*, dz. cyt., s. 22

¹⁰⁶⁹ Zdaniem Balthasara w momencie Zwiastowania w Maryi „ciało i dusza oraz duch otwierają się całkowicie na Boga. W tym momencie istotne jest to, że w tym wydarzeniu ma udział ciało, że zgoda służebnicy obejmuje najgłębsze, nieświadome tkanki, że cała materia aż od najgłębszych swych pokładów zostaje ukształtowana w łono gotowe na przyjęcie czegoś Całkowicie Innego, na przyjęcie samo-wypowiedzi Boga, a tym samym Jego substancji, która nigdy dotąd nie uczyniła sobie mieszkania w ograniczoności śmiertelnego ciała.” H. U. von Balthasar, *Wieńczysz rok...*, dz. cyt., s. 211

¹⁰⁷⁰ Tamże, s. 212

¹⁰⁷¹ K. Klauza, *Ikona Zwiastowania*, Warszawa 2001, s. 13

poduszkami tronie. Pod Jej stopami wyobrażono podnózek. Tron wskazuje na królewską godność poczętego Syna oraz Jego Matki,¹⁰⁷² podnózek zaś symbolizuje wyniesienie Maryi ponad aniołów.¹⁰⁷³ Widoczne w tle budynki symbolizują Bogurodnicę jako „bramę wzniosłej tajemnicy” i „bramę wiecznego zbawienia”.¹⁰⁷⁴ Otwarte drzwi oznaczają zarówno otwartość Maryi na działanie Ducha Świętego, jak i fakt, że przez Nią Bóg zstąpił na ziemię.¹⁰⁷⁵

Kolejną tajemnicą z życia Maryi wyobrażoną w lubelskiej Kaplicy Zamkowej jest *Nawiedzenie św. Elżbiety* (il. 44). Kompozycja tej ikony jest prosta, obecnie nie widać nań zwyczajowo przedstawianych szczegółów.¹⁰⁷⁶ Autorzy fresku zasugerowali jedynie, że Elżbieta z radością wyszła na spotkanie Maryi. Prostota tej kompozycji odpowiada prostocie poznania przez Elżbietę tajemnicy swojej Krewnej: „wystarczyło jej [Elżbiecie – E. S.] jedno spojrzenie, aby w twarzy Maryi, zobaczyła inną twarz, twarz samego Jezusa..., aby poczuła, że Maryja przyniosła jej niedostrzegalną gołym okiem prawdziwą obecność. (...) [Elżbieta – E. S.] od razu umie przeczytać stojącą przed nią ikonę Maryi.”¹⁰⁷⁷ Dzięki łasce Ducha Świętego rozpoznała Bożą obecność w Maryi, przychodzącej do niej jako Arka Boża.¹⁰⁷⁸ Najświętsza Panna została pobłogosławiona przez starszą kuzynkę słowami nawiązującymi do pochwał biblijnych zwyciężskich niewiast: Jael i Judyty (Sdz 5, 24; Jdt 13, 18).¹⁰⁷⁹ Elżbieta oddała chwałę zarówno Maryi i noszonemu przez Nią Jezusowi, jak też uczciła wiarę Dziewicy

¹⁰⁷² Autor Akatysty nazywa Maryję „Tronem Króla” (Ikos 1) oraz „Tronem Najświętszego, Tego, co jest nad Cheruby” (Ikos 8). *Akatyst ku czci Bogurodzicy*, dz. cyt., s. 6, 14

¹⁰⁷³ M. Janocha, *Ikona Zwiastowania*, dz. cyt., s. 10

¹⁰⁷⁴ *Akatyst ku czci Bogurodzicy*, dz. cyt., s. 14, 17

¹⁰⁷⁵ Zob. H. U. Balthasar, *Teodramatyka*, t. 2, cz. 2, tłum. W. Szymona, Kraków 2008, s. 285

¹⁰⁷⁶ W „Hermenei” znajduje się zalecenie, aby przedstawiać *Nawiedzenie* w następujący sposób: „Domy, wewnątrz nich obejmujące się Bogurodzica i Elżbieta, nieco dalej Józef rozmawiający z Zachariaszem, za nimi mała dziecina w kusej sukience; na ramionach ma kijek, z którego zwisa koszyk. Poniżej domu żłób, z którego je przywiązane doń źrebię (Łk 1, 40-44).” A. Różycka-Bryzek sugeruje, że na lubelskiej ikonie mogła być namalowana postać służącej, będącej pierwszym świadkiem chrystofanii. Zob. Dionizjusz z Furny, *Hermeneia...*, dz. cyt., s. 103; A. Różycka-Bryzek, *Freski bizantyńsko-ruskie...*, dz. cyt., s. 54

¹⁰⁷⁷ A. Pastorczyk, *Maryja jako ikona sakramentalnego stylu życia w Duchu Świętym*, w: „Symposium”, r. XXIII 2019, nr 2(37), s. 201

¹⁰⁷⁸ Podróż Maryi do domu Elżbiety jest porównywana do podróży Arki Przymierza z Baali do Jerozolimy (2 Sm, 6). Tak jak Arka przyniosła błogosławieństwo domowi Obed-Edoma z Gat, tak Maryja przynosi błogosławieństwo Elżbiecie. Natomiast radosny okrzyk Elżbiety jest porównywany do witania Arki Przymierza przez Izraelitów. Zob. C. Bartnik, *Dogmatyka...*, dz. cyt., s. 341; K. Wójtowicz, *Ikona Nawiedzenia. Przyczynek biblijno-formacyjny albo co jest ważne w każdym spotkaniu czy wizytacji kanonicznej*, Kraków 2008, s. 33

¹⁰⁷⁹ *Katolicki komentarz...*, dz. cyt., s. 1043

z Nazaretu („Błogosławiona [jest], która uwierzyła, że spełnią się słowa powiedziane Jej od Pana.” Łk 1, 45). Komentując ten fakt Jan Paweł II nauczał:

„Oba te błogosławieństwa nawiązywały bezpośrednio do momentu zwiastowania. I oto teraz, przy nawiedzeniu, gdy pozdrowienie Elżbiety daje świadectwo tamtego przełomowego momentu, wiara Maryi odsłania się na nowo — i na nowo się wyraża. To, co — w momencie zwiastowania — pozostawało ukryte w głębi „posłuszeństwa wiary”, to teraz niejako wybucha jasnym, ożywczym płomieniem ducha. Słowa, którymi Maryja przemawia na progu domu Elżbiety, stanowią natchnione wyznanie tej wiary, w której odpowiedź na słowo objawienia wyraża się duchowym i poetyckim uniesieniem całej Jej ludzkiej istoty ku Bogu. Poprzez wzniosłość, a zarazem wielką prostotę słów płynących ze świętych tekstów ludu Izraela, przebija osobiste doświadczenie Maryi, ekstaza Jej serca. Jaśniej w nich promień tajemnicy Boga, chwała niewypowiedzianej Jego świętości, odwieczna miłość, która w dzieje człowieka wkracza jako nieodwracalny dar.”¹⁰⁸⁰

Ikona *Nawiedzenia* (il. 44) stanowi swoiste dopełnienie sceny *Zwiastowania* (il. 10, 11, 12). Kompozycja ta, włączana niekiedy do ikon dodekaortonu, znalazła się w lubelskiej Kaplicy Zamkowej przypuszczalnie w związku z niedawnym wprowadzeniem święta *Zwiastowania* jako *festum fori* w diecezji krakowskiej.¹⁰⁸¹

Następnym wydarzeniem z życia Maryi jest *Narodzenie Chrystusa* (il. 13), jednak zniszczenie tego fresku uniemożliwia interpretację zawartej w nim mariologii. Dobrze zachowane jest za to *Ofiarowanie Pańskie* (il. 17) oraz związane z nim ideowo *Zwiastowanie Męki* (il. 14, 15, 16). W scenie *Ofiarowania Pańskiego* Maryja wyciąga ręce w geście przyjęcia Dzieciątka oraz treści dotyczącego Go proroctwa. Trzymający Jezusa nad ołtarzem Symeon zapowiada ofiarę Nowego Testamentu oraz późniejsze sprawowanie jej pamiątki. Uczestnicząca w tej proroczej celebracji Maryja stanowi symbol Kościoła uobecniającego Chrystusa w Eucharystii.¹⁰⁸² Natomiast w *Zwiastowaniu Męki* Matka Boża podtrzymuje zwróconego ku niej Emmanuela. Purpurowa tunika i taki sam płaszcz obszyty złotą lamówką oznaczają królewską godność, jaką dzieli Ona ze swoim Synem (odzianym w taki sam płaszcz). Godność ta w najpełniejszy sposób objawiła się podczas zapowiadanego przez anioła

¹⁰⁸⁰ Jan Paweł II, *Matka Odkupiciela...*, dz. cyt., s. 40

¹⁰⁸¹ A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 62; zob. J. Charkiewicz, *Życie Matki Bożej w ikonografii*, Warszawa 2016, s. 62

¹⁰⁸² *Życie Maryi w ikonach*, red. G. Parravicini, tłum. M. Deskur, Warszawa 2003, s. 90

ukrzyżowania.¹⁰⁸³ Zdaniem Balthasara Maryja wyrażając zgodę na dotknięcie swej duszy przez Boga przyjęła do siebie „nieoczekiwanego lokatora, który nie waha się przestawiać krzesel według własnego upodobania, wbijać gwoździe w ściany a w razie konieczności, gdy jest mu zimno i potrzebuje ognia, piłować meble.”¹⁰⁸⁴ Skutków tego dotknięcia Matka Boża najsilniej doświadczy w momencie wypełnienia się proroctwa Symeona.

4.2.2. Idea zbawczego współcierpienia Maryi

Znamienny jest fakt, że kolejnym historiozbawczym wydarzeniem, w którym uczestniczy Maryja, jest w lubelskiej Kaplicy Zamkowej *Ukrzyżowanie* (il. 36). Omdlewająca Matka Boża jest podtrzymywana przez dwie niewiasty. Jej cierpienie wynika z faktu, że przybity do krzyża Jezus poznał „smak grzechu od wewnątrz”, zaś Ona poznaje ten smak „od zewnątrz” – przez skutki, jakie zło wywarło na Chrystusie.¹⁰⁸⁵ Zdaniem Balthasara niewinność Maryi pozwala Jej zarówno na to, by nie wzbraniać się przed współcierpieniem z Chrystusem, jak i pragnąć tego z miłości. Cierpienie to jest sposobem udziału Maryi w dziele odkupienia.¹⁰⁸⁶ Jak wspomniano w poprzednim rozdziale, ikona *Ukrzyżowania* przedstawia moment przebicia boku Chrystusa włócznią. Jak z boku Adama Bóg utworzył Ewę, tak z boku Nowego Adama rodzi się Oblubienica Chrystusa czyli Kościół, którego Matką i zarazem figurą jest Maryja. Komentując tę prawdę Balthasar napisał:

„Chrystus jako *człowiek* [podkreślenie H. U. Balthasara] potrzebował dopełnienia żeńskiego tak samo jak w przypadku Adama, z tą istotną różnicą, że Chrystus jako Syn *Boży* [podkreślenie H. U. Balthasara] wznosi się ponad potrzebą jakiegokolwiek uzupełnienia – macierzyństwo i oblubieńcza relacja Maryi zależą jedynie od wolnej decyzji Trójjedynego dotyczącej odkupienia świata – a kobieta wyłaniająca się z boku mężczyzny uspiętego na krzyżu (*Immaculata* Ef 5,27) jest nie tyle darem wychodzącym naprzeciw Jego potrzebie, ile raczej owocem Jego własnej pełni.”¹⁰⁸⁷

¹⁰⁸³ „(...) wywyższenie na krzyżu i wyniesienie do chwały stają się jednym wydarzeniem, tak jak również według św. Pawła nie ma innego Wywyższonego niż Ukrzyżowany.” H. U. von Balthasar, *Chwała*, t. 1, s. 185

¹⁰⁸⁴ Tamże, s. 352

¹⁰⁸⁵ H. U. Balthasar, *Teodramatyka*, t. 2, cz. 2, s. 305

¹⁰⁸⁶ Zob. C. Bartnik, *Dogmatyka...*, dz. cyt., s. 427; W. Kania, *Wstęp*, w: „Ojcowie Kościoła greccy i syryjscy. Teksty o Matce Bożej.”, tłum. W. Kania, Niepokalanów 1981, s. 14

¹⁰⁸⁷ H. U. Balthasar, *Teodramatyka*, t. 2, cz. 2, s. 318

Ikona ukazuje „godzinę”, w której Chrystus objawia chwałę Ojca. W tym momencie z przebitego boku Zbawiciela rodzi się Kościół, a Maryja rodzi duchowych braci i siostry Chrystusa. Cierpi Ona bóle rodzenia wynikające z obecności niewinnego pośrodku upadłego świata, ale to, co z Niej przychodzi na świat jest „owocem na życie wieczne”.¹⁰⁸⁸

Kontynuację teologicznej interpretacji zbawczego współcierpienia¹⁰⁸⁹ Maryi można odnaleźć na ikonie *Zdjęcia z krzyża* (il. 37), będącej ogniwem łączącym *Ukrzyżowanie* (il. 36) i *Zstąpienie do Otchłani* (il. 39). Ikona ta łączy się także z omówionymi wyżej *Ofiarowaniem Pańskim* (il. 17) oraz *Zwiastowaniem Męki* (il. 14, 15, 16). Przytulone twarze Dziewicy i Jej Syna przywołują na pamięć proroctwa wypowiedziane w dzieciństwie Jezusa. Na ikonie *Ukrzyżowania* większy akcent został położony na zbawcze dzieło Chrystusa. W przypadku *Zdjęcia z krzyża* natomiast zostało uwypuklone zbawcze współcierpienie Maryi oraz zaangażowanie w „sprawę Jezusa” pierwotnego Kościoła, reprezentowanego przez św. Jana, niewiasty, Józefa z Arymatei oraz Nikodema.¹⁰⁹⁰ Cierpienie Maryi, choć wyraźnie zaznaczone, nie posiada cech rozpacz. Jest ono opanowane, pokorne i w całości poddane Bożej woli.¹⁰⁹¹ Bogurodzica „w swoim matczynym bólu nie przestaje być przede wszystkim Matką Kościoła, która wstawia się u Chrystusa za ludzkością zranioną grzechem. Ból Maryi jest bólem Kościoła, który przez swój płacz stwarza nową ludzkość.”¹⁰⁹² Malarskim środkiem wyrażenia tej idei jest umieszczenie wyprostowanej sylwetki Maryi w centrum grupy podtrzymujących (a może lepiej: „otrzymujących”) ciało Jezusa członków pierwotnego Kościoła.

Kolejną ikoną ukazującą rolę Maryi w życiu Kościoła jest *Wniebowstąpienie* (il. 7). W centrum wyobrażonej na ziemi grupy postaci znajduje się Maryja w pozie orantki. Stanowi ona figurę Kościoła modlącego się o dar Ducha Świętego oraz wołającego „Przyjdź Panie Jezu, *Marana tha!*” (Ap 22, 20).¹⁰⁹³ Zdaniem Balthasara nie należy rozdzielać „chrystotypicznego” rozumienia postaci Maryi od Jej

¹⁰⁸⁸ Tamże, s. 315

¹⁰⁸⁹ Rozumianego jako udział człowieka w zbawczym misterium cierpiącego Boga.

¹⁰⁹⁰ Zob. K. Klauza, *Teokalia...*, dz. cyt., s. 231-232

¹⁰⁹¹ Ból Maryi jest przeżywany w świetle tajemnicy odkupienia. Apodeipnon Wielkiego Piątku głosi: „Widząc przedziwną i sławną tajemnicę, Dziewica zawołała do Syna i Pana: Jakże w nędznym grobie złożę Tego, który martwym każe wstawać z grobów?” cyt. za: *Życie Maryi...*, dz. cyt., s. 111

¹⁰⁹² *Życie Maryi...*, dz. cyt., s. 94

¹⁰⁹³ T. Špidlik, M. Rupnik, *Mowa obrazów*, dz. cyt., s. 60; por. *Konstytucja dogmatyczna o Kościele...*, dz. cyt., nr 68

interpretacji „eklezjotypicznej”, ponieważ „im bardziej relacja Maryi do Chrystusa jest rozumiana jako osobowa i niepowtarzalna, w tym większym stopniu stanowi Ona rzeczywistą kwintesencję Kościoła. Bo Jej misja, i tylko Jej, jest (z racji chrystologicznych) powszechna, a więc katolicka, czyli rozciąga się na cały Kościół”.¹⁰⁹⁴ Stanowiące tło dla sylwetki Najświętszej Dziewicy białe szaty aniołów oznaczają, że Bogurodzica jest pierwszym stworzeniem mającym udział w chwale Zmartwychwstałego.¹⁰⁹⁵ Ponadto ten zabieg kompozycyjny podkreśla centralne Maryi w Kościele. W Niej bowiem łączą się ziemia i niebo, świat ludzki ze światem anielskim.¹⁰⁹⁶ Ukazana bezpośrednio pod Chrystusem Maryja jest orędowniczką ludzkości, czyli „tą Jedyńą, najbliższą swego Syna, która jest tym i może uczynić to, czym grzesznicy chcieliby być, ażeby być rzeczywistymi członkami Kościoła.”¹⁰⁹⁷ Matka Boża jako „czcigodniejsza od Cherubinów i bez porównania chwalebniejsza od Serafinów”¹⁰⁹⁸ jest przeczystą wobec świata świętością Kościoła.¹⁰⁹⁹

4.2.3. Chwała Bogarodzicy obecna w ikonie Jej *Zaśnięcia*

Następną sceną maryjną w lubelskiej Kaplicy Zamkowej jest *Zaśnięcie Najświętszej Maryi Panny* (il. 8). Pracujący pod kierunkiem mistrza Andrzeja artyści ukazali moment tuż po śmierci Dziewicy, kiedy Jej ciało spoczywa na łożu, dusza zaś znajduje się w ramionach Chrystusa. Syntezą opisaną ikoną tajemnicy mogłyby być słowa troparionu przedstawionego święta: „W narodzeniu dziewictwo zachowałeś, w zaśnięciu świata nie porzuciłeś, Bogurodzico. Odeszłaś bowiem do życia, Matką będąc Życia, i Twymi modłami wybawiasz od śmierci dusze nasze”.¹¹⁰⁰ Ikona ukazuje swoistą zamianę ról: jak Maryja dała Zbawicielowi życie fizyczne, tak teraz On daje Jej teraz życie wieczne.¹¹⁰¹ Wyobrażenie duszy Maryi jako dziecka odzianego w białe

¹⁰⁹⁴ Chodzi o jednoczesne bycie Matką i Oblubienicą Chrystusa. Zob. H. U. Balthasar, *Teodramatyka*, t. 2, cz. 2, s. 288; por. Tenże, *Wieńczysz rok...*, dz. cyt., s. 210-211

¹⁰⁹⁵ *Życie Maryi...*, dz. cyt., s. 118

¹⁰⁹⁶ P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 274

¹⁰⁹⁷ H. U. Balthasar, *Teodramatyka*, t. 2, cz. 2, s. 291

¹⁰⁹⁸ Określenie to, popularne w Kościele prawosławnym, pochodzi z hymnu Kosmasa z Maiumy. Cyt. za *Życie Maryi...*, dz. cyt., s. 121

¹⁰⁹⁹ P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 274

¹¹⁰⁰ Cyt. za: *Życie Maryi...*, dz. cyt., s. 134

¹¹⁰¹ T. Špidlik, M. Rupnik, *Mowa obrazów*, dz. cyt., s. 93

szaty¹¹⁰² podkreśla prawdę, że śmierć stanowi dla chrześcijan narodziny dla nieba.¹¹⁰³ Idea przedstawienia Maryi Ojcu Niebieskiemu została zobrazowana m.in. w kazaniu Teodozjusza z Aleksandrii, który włożył w usta Chrystusa słowa skierowane do Boga Ojca: „Przyjmuj Ją – Tę, która na świecie przyjęła do swego łona Twojego Syna, Twój święty przybytek, który był mieszkaniem Twojego Ducha Świętego.”¹¹⁰⁴

Zwraca uwagę fakt, że na lubelskiej ikonie zarówno Chrystus, jak i przybywający z nieba anioł mają dłonie zakryte na znak szacunku dla Bożej Rodzicielki. Szacunek ten wynika z faktu, że Syn Boży na wieki zachowuje wszystko, co otrzymał od Maryi.¹¹⁰⁵ Jej niezwykłą godność podkreślono barwami posłania (purpura i złoto), na którym spoczywa ciało Maryi oraz odzieniem Jej stóp w purpurowe trzewiki.¹¹⁰⁶ Lubelska ikona ukazuje, że Maryja została otoczona chwałą w Bogu i upodobniona do swego Syna, mając udział w Jego dziele wyzwolenia ludzkości od śmierci.¹¹⁰⁷ Ukazane w tle budowle zdaniem historyków sztuki reprezentują Wieczernik, dom Maryi na Syjonie lub wzniesioną tam później świątynię.¹¹⁰⁸ Mogą one również być odczytywane podobnie jak obecne na ikonie *Zwiastowania* (il.) symbole maryjne.¹¹⁰⁹ Uroczyste przeniesienie duszy Maryi do chwały Boga¹¹¹⁰ jest bowiem konsekwencją jej „tak” wypowiedzianego w momencie *Zwiastowania*. Ikona *Zasnięcia Najświętszej Maryi Panny* objawia prawdę, że Maryja „w związku z wcieleniem się Boga była pierwszym pomyślanym przez Niego stworzeniem, któremu należy się również pierwsze całkowite przemienienie przez Boga”.¹¹¹¹

¹¹⁰² Według relacji apokryficznej dusza ta posiadała „doskonałą formę człowieczą (...), nie miała kształtu ani kobiety, ani mężczyzny, a jedynie była obdarzona podobieństwem wszelkiego ciała, a blask jej był siedmiokrotnie większy [od słońca].” Cyt. za: K. Skibińska, *Analiza ikonograficzna...*, dz. cyt., s. 68; zob. A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 83; M. Janocha, *Ukraińskie i białoruskie...*, dz. cyt., s. 437

¹¹⁰³ J. Sobczak, *Motyw dziecka w prawosławnej ikonografii Chrystusa i Bogurodzicy - historia i podstawy teologiczne (wybrane przykłady dzieł)*, w: „Latopisy Akademii Supraskiej”, 11/2020, s. 259

¹¹⁰⁴ Cyt. za: H. U. von Balthasar, *Teodramatyka*, t. 2., cz. 2., s. 317

¹¹⁰⁵ Tenże, *Wieńczysz rok...*, dz. cyt., s. 213

¹¹⁰⁶ K. Skibińska, *Analiza ikonograficzna...*, dz. cyt., s. 67; por. E. Szyller, *Historia ubiorów*, dz. cyt., s. 63

¹¹⁰⁷ H. U. von Balthasar, *Teodramatyka*, t. 2., cz. 2., s. 317

¹¹⁰⁸ A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 83; M. Janocha, *Ukraińskie i białoruskie...*, dz. cyt., s. 431

¹¹⁰⁹ Przypomnijmy, że Bogurodzica jest w Akatyście nazwana „bramą wzniosłej tajemnicy” i „bramą wiecznego zbawienia.” Otwarte drzwi natomiast oznaczają zarówno Jej otwartość na działanie Ducha Świętego, jak i fakt, że przez Nią Bóg zstąpił na ziemię. *Akatyst ku czci Bogurodzicy*, dz. cyt., s. 14, 17; K. Klauza, *Teokalia...*, dz. cyt., s. 257; H. U. Balthasar, *Teodramatyka*, t. 2, cz. 2, dz. cyt., s. 285

¹¹¹⁰ Chwałą tę uobecnia otaczająca Chrystusa mandorla.

¹¹¹¹ Zob. H. U. von Balthasar, *Wieńczysz rok...*, dz. cyt., s. 214

4.2.4. Rola Matki Bożej w Kościele

Ostatnie dwa freski, na których ukazano Matkę Bożą nie przedstawiają tajemnic z Jej życia, ale prezentują rolę, jaką Maryja pełni w Kościele. Chodzi o widoczne na sklepieniu prezbiterium oraz na ścianie tęczowej kompozycje *Deesis* (il. 46, 47, 48) oraz o scenę fundacyjną. Na ikonie *Adoracji Maryi przez Władysława Jagiełłę* (il. 64) centralną postacią jest Chrystus trzymany przez Maryję. Najświętsza Dziewica zasiada na ozdobnym, wyściełanym poduszkami tronie, podobnym jak w scenie *Zwiastowania* (il. 12) i zachowującym to samo znaczenie symboliczne.¹¹¹² Główna różnica między tymi przedstawieniami Maryi polega na tym, że w scenie *Adoracji Maryi przez Władysława Jagiełłę* Wcielony Bóg jest widoczny na kolanach Matki. Kontemplując tę ikonę można wyraźnie zauważyć prawdę, że Maryja stanowi prawdziwy tron Chrystusa Pana.¹¹¹³ Jako Królowa Matka, Maryja cieszy się szczególną czcią na ziemi i w niebie. W kulturze starożytnego Wschodu matka króla sprawowała bezpośrednią władzę nie tylko w okresie, gdy syn ze względu na swój wiek nie był jeszcze zdolny do rządów, ale też podczas jego panowania.¹¹¹⁴ Na lubelskiej ikonie Maryja jako królowa przedstawia swojemu Synowi Władysława Jagiełłę, prosząc o błogosławieństwo dla niego. Jezus spełnia prośbę Matki kierując wzrok na klęczącego władcę i unosząc prawicę w geście błogosławieństwa. Królewską godność Maryi podkreślają purpurowe trzewiki oraz umieszczony pod jej stopami podnózek.¹¹¹⁵ Jest odziana w niebieską tunikę (symbolizującą dziewictwo), w jaśniejszym odcieniu niż w scenie *Zwiastowania* (il. 12). Kolor ten wskazuje na radość z wypełnienia tajemnicy zwiastowanej przez archanioła Gabriela.¹¹¹⁶ Wierzchnią szatą Maryi jest zgodnie z tradycją purpurowy maforion. Zdobí on głowę Maryi oznaczając, że wyłącznym źródłem królewskiej godności Najświętszej Dziewicy jest Jej Boże macierzyństwo.¹¹¹⁷

¹¹¹² Por. J. Charkiewicz, *Najświętsza Bogarodzico zbaw nas*, Warszawa 2015, s. 143; J. Różycka-Klejnowska, D. Klejnowski-Różycki, *Studium ikony*, dz. cyt., s. 380

¹¹¹³ T. Śpidlik, M. Rupnik, *Mowa obrazów*, dz. cyt., s. 105

¹¹¹⁴ F. Mickiewicz, *Nowy komentarz...*, dz. cyt., s. 126

¹¹¹⁵ Podobnie jak w ikonie *Zwiastowania* symbolizuje on wyniesienie Maryi ponad zastępy aniołów. M. Janocha, *Ikona Zwiastowania*, dz. cyt., s. 10; Tenże, *Ukraińskie i białoruskie...*, dz. cyt., s. 190

¹¹¹⁶ Nawiązując do przywołanej w ikonie *Zwiastowania* symboliki groty można powiedzieć, że w grocie ciała Maryi już nie ukrywa się Zbawiciel – teraz można Go oglądać siedzącego na kolanach Matki jak na tronie.

¹¹¹⁷ W sztuce chrześcijańskiego Zachodu, a także na ikonach późniejszych niż omawiane freski, malowano na głowie Maryi koronę lub diadem, lecz zdaniem I. Jazykowej zabiegi te są zbędnym mnożeniem symboliki. Zob. I. Jazykowa, *Świat ikony...*, dz. cyt., s. 122-123

Wydanie na świat Zbawiciela jest porównywane do umieszczenia Go Ona na tronie świata.¹¹¹⁸

Ostatnie dwie ikony, na których wyobrażono Maryję, to kompozycje *Deesis* (il. 46, 47, 48). Zawarte w nich treści mariologiczne akcentują ideę pośrednictwa Maryi, wynikającą z Jej roli w historii zbawienia.¹¹¹⁹ Hans Urs von Balthasar zauważył, że „droga do zbawienia prowadzi przez Maryję do Jezusa, a przez Niego do Ojca. Maryja jest *mediatrix*, *reconciliatrix*, Jej pośrednictwo jest nieograniczone, a stąd także konieczne; bez Niej nikt nie może przystąpić do Boga”.¹¹²⁰ Maryja jest pośredniczką dla zstępującego na ziemię Boga oraz dla dążącego do przebóstwienia człowieka.¹¹²¹ Ikony *Deesis* objawiają chwałę Boga, w której uczestniczą Maryja i Poprzednik.¹¹²² Bogurodzica jest ukazywana zawsze po prawicy swego Syna. Na sklepieniu prezbiterium (il. 46) ukazano Maryję w postawie wyprostowanej, stojącą na podnóżku, odzianą w purpurowe trzewiki, niebieską tunikę i ozdobny purpurowy płaszcz z trzema gwiazdami symbolizującymi Jej dziewicze macierzyństwo.¹¹²³ Takie wyobrazenie Bogurodzicy podkreśla Jej wysoką godność na niebieskim dworze oraz obrazuje wiarę ludu w wyjątkową skuteczność Jej wstawiennictwa.¹¹²⁴ Maryja jest zwrócona w stronę Zbawiciela i wyciągającą ręce do przodu, niejako wskazując na Tego, który udziela wszelkich łask i odpowiada na modlitewne błagania.¹¹²⁵ Natomiast na ikonie *Deesis* namalowanej na ścianie tęczowej (il. 48) Maryja stoi bezpośrednio na ziemi, jest lekko pochylona w stronę tronującego Zbawiciela, ku któremu wznosi otwarte dłonie. Jej postawa wyraża pełnię modlitewnego błagania.¹¹²⁶

Ojcowie Soboru Watykańskiego II wyjaśniając pośredniczącą rolę Maryi uczą, że „Jedyny jest pośrednik nasz według słów Apostoła: „Bo jeden jest Bóg, jeden i pośrednik między Bogiem i ludźmi, człowiek Chrystus Jezus, który wydał samego

¹¹¹⁸ T. Špidlik, M. Rupnik, *Mowa obrazów*, dz. cyt., s. 105

¹¹¹⁹ Bycie Matką Wcielonego Słowa zakłada pośredniczenie między niebem a ziemią. Zob. R. Mazurkiewicz, *Deesis. Idea wstawiennictwa Bogarodzicy i św. Jana Chrzciciela w kulturze średniowiecznej*, Kraków 2012, s. 54

¹¹²⁰ H. U. von Balthasar, *Teodramatyka*, t. 2., cz. 2., s. 293

¹¹²¹ Na temat rozumienia pośrednictwa Maryi na przestrzeni rozwoju teologii zob. C. Lacrampe, *Wszecpośrednictwo Najświętszej Maryi Panny z dodaniem dokumentów Magisterium Kościoła Katolickiego*, Warszawa 2001

¹¹²² J. Charkiewicz, *Najświętsza Bogarodzico...*, dz. cyt., s. 150

¹¹²³ Obecnie na płaszczu Maryi widoczne są dwie gwiazdy, jednak wolno przypuszczać, że pracujący w Lublinie malarze zachowali ikonograficzną tradycję. Ozdobne obszycie maforionu symbolizuje chwałę Jego Właścicielki. Zob. I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 121

¹¹²⁴ T. Špidlik, M. Rupnik, *Mowa obrazów*, dz. cyt., s. 113

¹¹²⁵ zob. J. Sprutta, *Symbolika dłoni...*, dz. cyt., s. 187

¹¹²⁶ J. Charkiewicz, *Najświętsza Bogarodzico...*, dz. cyt., s. 151

siebie na okup za wszystkich.” Macierzyńska zaś rola Maryi w stosunku do ludzi żadną miarą nie przyćmiewa i nie umniejsza tego jedyne go pośrednictwa Chrystusowego, lecz ukazuje jego moc. Cały bowiem wpływ zbawienny Błogosławionej Dziewicy na ludzi wywodzi się nie z jakiejś konieczności rzeczowej, lecz z upodobania Bożego i wypływa z nadmiaru zasług Chrystusowych, na Jego pośrednictwie się opiera, od tego pośrednictwa całkowicie jest zależny i z niego czerpie całą moc swoją, nie przeszkadza zaś w żaden sposób bezpośredniej łączności wiernych z Chrystusem, przeciwnie, umacnia ją.”¹¹²⁷ Taką interpretację mariologii można odnaleźć zarówno w lubelskich *Deesis* (il. 46, 47, 48), jak i *Adoracji Maryi przez Władysława Jagiełłę* (il. 64). Na wszystkich tych freskach Boża Rodzicielka jawi się jako Matka wierzących skutecznie wstawiająca się za nimi u swojego Syna.

4.3. Hagiografia wizualna

Wybór świętych przedstawionych w lubelskiej Kaplicy Zamkowej został ograniczony do postaci biblijnych oraz do Ojców Kościoła, pustelników i męczenników żyjących na Bliskim Wschodzie w czasach niepodzielnego chrześcijaństwa. W tradycji wschodniej świętość jest rozumiana jako przebóstwienie – osiągnęte dzięki współpracy z łaską uobecnienie Bożego podobieństwa w duszy człowieka.¹¹²⁸ Choć zdaniem greckich Ojców Kościoła Boskie piękno jest niemożliwe do poznania rozumem, to dzięki wcieleniu Syna Bożego człowiek zyskał możliwość osobowego spotkania z Pięknem.¹¹²⁹ Wraz z zamieszkaniem Trójcy Świętej w człowieku, zamieszkuje w nim także Jej niestworzone piękno.¹¹³⁰ Świętych, którzy z powodu umiłowania Boskiego piękna¹¹³¹ wyrzekli się świata i prowadzili życie wypełnione modlitwą i pokutą, nazywa się w tradycji prawosławnej „bardzo podobnymi”.¹¹³² Należą do nich przedstawieni w lubelskiej Kaplicy Zamkowej

¹¹²⁷ *Konstytucja dogmatyczna o Kościele...*, dz. cyt., p. 60, s. 161

¹¹²⁸ Człowiek został stworzony na obraz i podobieństwo Boże, lecz poprzez grzech utracił to podobieństwo. Jego odzyskanie wymaga współdziałania z Bożą łaską. Zob. K. Leśniewski, *Przebóstwienie...*, dz. cyt., s. 204

¹¹²⁹ K. Klauza, *Teokalia...*, dz. cyt., s., 5

¹¹³⁰ Na temat świętości jako odzwierciedlenia misterium Trójcy Świętej w duszy człowieka zob. K. Ware, *Człowiek jako ikona Trójcy Świętej*, tłum. W. Misijuk, Białystok 1993

¹¹³¹ Na temat obecnego w tradycji wschodniej motywu filokalicznego zob. W. Kawecki, *Teologia piękna...*, dz. cyt., s. 21

¹¹³² Definiując ten typ świętości J. Charkiewicz pisze: to święci, którzy zostali wychwaleni przez Boga w życiu monastycznym. Ich ofiara polega na odrzuceniu spraw życia doczesnego i dążeniu do życia w Bogu. Podstawę ich życia stanowi asceza ducha i ciała, przejawiająca się przede wszystkim modlitwą i postem. Reguła prowadzenia przez nich życia zakonnego obejmuje ponadto ubóstwo, posłuszeństwo,

Ojcowie Kapadoccy oraz pustelnicy. Ci ostatni tworzą liczną grupę świętych stanowiących dla modlących się w Kaplicy wiernych zachętę do podejmowania wysiłku w stronę przywrócenia w sobie stanu człowieka sprzed grzechu pierworodnego. Znamienny jest także fakt, że wśród postaci starotestamentalnych w lubelskiej polichromii znalazły się te uważane za wzór życia monastycznego - Eliasza i Jan Chrzciciel.

4.3.1. Starotestamentalny ideał świętości obecny we freskach lubelskiej Kaplicy Zamkowej

Poczet świętych ukazanych w lubelskiej Kaplicy Zamkowej otwierają postaci znane ze Starego Testamentu. Zgodnie z „bizantyńskim” kanonem zdobienia świątyń, w najwyższych partiach ścian wyobrażono praojców: Melchizedeka, Dawida i Salomona oraz proroków: Izajasza, Ezechiela i Jonasza.¹¹³³ Ponadto pracujący na królewskie zlecenie malarze przedstawili proroków Daniela (wraz z dostarczającym mu posiłek prorokiem Habakukiem) i Eliasza oraz (dwukrotnie) ostatniego proroka Starego Przymierza – Jana Chrzciciela. Wszystkim tym postaciom Kościół oddaje cześć przede wszystkim ze względu na to, że przygotowały przyjście na ziemię Jezusa Chrystusa.¹¹³⁴

Pierwszym chronologicznie praojcem przedstawionym w lubelskiej Kaplicy Zamkowej jest Melchizedek (il. 65). Został on rozpoznany na podstawie kapłańskich szat oraz atrybutów - dzbana i misy - budzących skojarzenia z naczyniami liturgicznymi.¹¹³⁵ Zgodnie z Rdz 14,18-20 Melchizedek – kapłan¹¹³⁶ i król Szalemu wyszedł na spotkanie wracającego po zwycięskiej bitwie Abrama. Zajmował on wyższe stanowisko niż Abram, ponieważ dostał od niego dziesięcinę oraz udzielił mu

pokorę, czystość i pracę.” Zob. J. Charkiewicz, *Typologia świętych w Kościele prawosławnym. Próba systematyzacji*, w: „Elpis” 11/19-20 (2009), s. 357

¹¹³³ Istnieją hipotezy, że obok nich był przedstawiony także Micheasz, Jeremiasz, bądź Micheasz z Jeremiaszem. Zob. A. Różycka-Bryzek, *Freski bizantyńsko-ruskie...*, dz. cyt., s. 48; C. Canev, *Funkcja kaplicy...*, dz. cyt., s. 311

¹¹³⁴ J. Charkiewicz, *Starotestamentowi prorocy jako typ świętości w Kościele prawosławnym*, w: „Rocznik Teologiczny”, 57/2 (2015), s. 167

¹¹³⁵ A. Różycka-Bryzek, *Freski bizantyńsko-ruskie...*, dz. cyt., s. 48; por. Dionizjusz z Furny, *Hermeneia...*, dz. cyt., s. 61

¹¹³⁶ Zob. D. Dziadosz, *Urząd kapłana w epoce przedmonarchicznej*, w: „Zeszyty Naukowe Stowarzyszenia Biblistów Polskich”, 5/2010, s. 304

błogosławieństwa.¹¹³⁷ Jako nie mający poprzedników ani następców Melchizedek stał się figurą Chrystusa – Arcykapłana Nowego Przymierza.¹¹³⁸

Zachowane w zarysach dwie postaci namalowane na szczycie południowej ściany prezbiterium to prawdopodobnie królowie Dawid i Salomon (il. 66). Trzymają oni w rękach duże owalne przedmioty interpretowane bądź jako zwoje z prorocztwami mesjańskimi, bądź jako instrumenty muzyczne.¹¹³⁹ Instrumenty akcentowałyby fakt, że królowie ci byli piewcami chwały Bożej. Dawidowi przypisuje się autorstwo niektórych psalmów, a Salomonowi pieśni; ponadto król Dawid zorganizował kult w Jerozolimie¹¹⁴⁰, Salomon zaś zbudował świątynię. Gdyby zaś prawdziwa była hipoteza, że przedstawione w Kaplicy Zamkowej postaci trzymają zwoje, podkreślałoby to fakt, że są oni przodkami Chrystusa.¹¹⁴¹ Dawid, podobnie jak Melchizedek, stanowi figurę Mesjasza, ponieważ pokonał Goliata tak jak Chrystus zwyciężył szatana.¹¹⁴² Od Dawida wzięła początek tzw. tradycja królewska, z której wyrosło oczekiwanie na idealnego Króla-Pomazańca. Było to związane z Bożą obietnicą zawartą w 2 Księdze Samuela.¹¹⁴³ W Nowym Testamencie Jezus wielokrotnie jest nazywany Synem Dawida, co wskazuje na wypełnienie wspomnianego prorocztwa.¹¹⁴⁴ Salomon zaś (którego imię można wytłumaczyć jako „mąż pokoju” – 2 Krn 22, 9) stanowi uosobienie mądrości i roztropności interpretowanych jako dar od Boga,¹¹⁴⁵ przejawiający się na różnych płaszczyznach jego aktywności: polityki rządów, rozstrzygania sporów i waśni, a także komponowania sentencji mądrościowych, przysłów i pieśni.¹¹⁴⁶ Król ten jest wymieniony w rodowodzie Jezusa wraz ze swoim ojcem i matką – dawną żoną Uriasza

¹¹³⁷ Zob. W. Chrostowski, *Jezus Chrystus: Arcykapłan Nowego Przymierza*, w: „Collectanea Theologica”, 80/3 (2010), s. 27

¹¹³⁸ Tamże; zob. A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 54

¹¹³⁹ A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 54

¹¹⁴⁰ Zob. J. Pudełko, *Dawid jako organizator kultu w Pochwale Ojców (Syr 47,8-10)*, w: „Biblica et Patristica Thoruniensia”, 10/2017, z. 2, s. 263–283

¹¹⁴¹ Na korzyść tej interpretacji przemawiałoby wyobrażenie królów w pobliżu sceny *Zwiastowania*. Warto zauważyć, że w „Godzinkach” Maryja jest nazywana „Wieżą Dawidową” i „Tronem Salomona”. Zob. A. Krasowski, *Biblio, ojczyzna moja... Samuel, Saul, Dawid, Salomon*, Warszawa 2012, s. 141

¹¹⁴² Zob. A. Tradigo, *Ikony i święci prawosławni*, tłum. E. Maciszewska, Warszawa 2011, s. 76

¹¹⁴³ „Kiedy wypełnią się twoje dni i spocziesz obok swych przodków, wtedy wzbudzę po tobie potomka twojego, który wyjdzie z twoich wnętrzności, i utwierdzą jego królestwo. On zbuduje dom imieniu memu, a Ja utwierdzą tron jego królestwa na wieki. Ja będę mu ojcem, a on będzie Mój synem, a jeżeli zawini, będę go karcił różgą ludzi i ciosami synów ludzkich. Lecz nie cofnę od niego mojej życzliwości, jak ja cofnąłem od Saula, twego poprzednika, którego opuściłem. Przede Mną dom twój i twoje królestwo będzie trwać na wieki. Twój tron będzie utwierdzony na wieki».” (2 Sm 7, 12-16)

¹¹⁴⁴ J. Łach, *Dawid*, w: „Encyklopedia Katolicka”, red. R. Łukaszyk, L. Bieńkowski, F. Gryglewicz, t. 3, Lublin 1979, s. 1049

¹¹⁴⁵ Zob. A. Krasowski, *Biblio, ojczyzna moja...*, dz. cyt., s. 134-139

¹¹⁴⁶ D. Dziadosz, *Salomon*, w: „Encyklopedia Katolicka”, red. E. Gigilewicz, t. 17, Lublin 2012, s. 936

(Mt 1,6). Fakt ten przypomina, że tam, gdzie dokonał się grzech, ostatecznie objawiła się Boża chwała:¹¹⁴⁷ „Dawid-grzesznik staje się praojcem dynastii złożonej z łańcucha synów zakończonego wypełnieniem w Synu Dziewicy Maryi, w Synu Bożym, który wybaczy każdy grzech, aby ostatecznie zwyciężyła łaska.”¹¹⁴⁸

Kolejnymi postaciami starotestamentowymi wyobrażonymi w lubelskiej Kaplicy Zamkowej są prorocy, których poczet otwiera pierwszy z proroków większych – Izajasz (il. 67). Został on ukazany jako długobrody starzec¹¹⁴⁹ trzymający zwój ze słowami: „Oto Panna pocznie i porodzi Syna, i nazwie Go imieniem Emmanuel” (Iz 7, 14). Proroctwo to jest najczęściej interpretowane w sensie chrystologicznym bądź w sensie typicznym. Zgodnie z tą drugą opinią Izajasz zapowiedział Achazowi narodziny Ezechiasza będącego typem prawdziwego Emmanuela.¹¹⁵⁰ Przyjście na świat królewskiego potomka pokazuje, że naczyniem dla Bożego objawienia może być wszystko, co dotyczy ludzkiego życia.¹¹⁵¹ Słowa widoczne na zwoju Izajasza korespondują z miejscem jego przedstawienia – został on namalowany nad oknem w bezpośrednim sąsiedztwie sceny *Nawiedzenia św. Elżbiety* (il. 44). Matka Jana Chrzciciela była bowiem pierwszą osobą, która wyznała wiarę w wypełnienie Izajaszowego proroctwa.¹¹⁵²

Drugim prorokiem większym, którego można dostrzec w lubelskich freskach jest Ezechiel (il. 68). Został on zidentyfikowany na podstawie zachowanego na zwoju fragmentu imienia oraz kanonicznej ikonografii.¹¹⁵³ Rozpoznanie wersetu poprzedzającego imię proroka sprawia uczonym niemałe trudności. Obecny stan badań nad tym zagadnieniem pozwala wysnuć dwie hipotezy. Zdaniem A. Różyckiej-Bryzek na zwoju należy upatrywać nawiązania do opisanego w Ez 37, 1-14 ożywienia wysuszonych kości.¹¹⁵⁴ Wizerunek Ezechiela miałby zatem wymowę eschatologiczną: proroctwo z Ez 37 zapowiada zmartwychwstanie umarłych. Zapowiedź zmartwychwstania można upatrywać także w sąsiadującym z popiersiem Ezechiela wizerunku proroka Jonasza (il. 69) oraz namalowanym nieopodal *Danielu w jaskini lwów* (il. 59, 61, 62). Wszystkie te wizerunki znajdują się na zachodniej ścianie nawy,

¹¹⁴⁷ Salomon został przez Natana nazwany Jedidiasz – „umiłowany przez Pana”. (2 Sm 12, 25)

¹¹⁴⁸ B. Costacurta, *Król Dawid*, tłum. D. Piekarz, Kraków 2007, s. 88

¹¹⁴⁹ Zob. Dionizjusz z Furny, *Hermeneia...*, dz. cyt., s. 89

¹¹⁵⁰ Zob. T. Jelonek, *Prorocy Starego Testamentu*, Kraków 2007, s. 125-126

¹¹⁵¹ Zob. H. U. von Balthasar, *Chwała*, t. 3/2, cz. 1, s. 212

¹¹⁵² Zob. A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 54

¹¹⁵³ Tamże; por. Dionizjusz z Furny, *Hermeneia...*, dz. cyt., s. 90

¹¹⁵⁴ A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 54

nad wejściem do świątyni – w miejscu, gdzie tradycyjnie maluje się sceny eschatologiczne, mające przypominać opuszczającym miejsce liturgii wiernym o czekającej ich śmierci i spotkaniu z Bogiem.¹¹⁵⁵

Autorem drugiej hipotezy dotyczącej identyfikacji prorocstwa Ezechiela jest Karol Klauza. Jego zdaniem zapisany na zwoju werset może pochodzić z 47 rozdziału Księgi Ezechiela, z wizji wody wypływającej ze świątyni jerozolimskiej (Ez 47, 1-12). Woda ta, rozlewająca się na cały świat, jest obrazem uniwersalnego oddziaływania zbawczej łaski, która jak woda obmywa grzechy i daje życie. Teolog zauważył, że z okien lubelskiego zamku widoczne było rozlewisko rzeki zasilającej fosę, zaś misterium wody życia było doświadczane przez członków dworu w sakramencie chrztu w obu obrządkach, podkreślając uniwersalizm zbawienia zapowiedzianego w Ez 47.¹¹⁵⁶ W prorocztwie tym obecna jest także myśl, że fundamentem doskonałej społeczności narodowej może być jedynie sam Bóg¹¹⁵⁷ – idea ta zapewne była ważna dla królewskiego fundatora.

Naprzeciw wizerunku Ezechiela namalowano popiersie Jonasza (il. 69) – jedyne go proroka mniejszego obecnego w lubelskich freskach.¹¹⁵⁸ Na trzymanym przez niego zwoju widnieje pierwszy werset modlitwy wypowiedzianej przez Jonasza przebywającego we wnętrzościach ryby: „W utrapieniu moim wołałem do Pana, a On mi odpowiedział. Z głębokości Szeolu wzywałem pomocy, a Ty usłyszałeś głos mój.” (Jon 2, 3). Trzydniowy pobyt proroka wewnątrz ryby jest zapowiedzią śmierci i zmartwychwstania Chrystusa (Mt 12, 40). Wizerunek Jonasza można połączyć z podobizną Ezechiela nie tylko w odniesieniu do tematu zmartwychwstania. Biorąc pod uwagę przedstawioną wyżej hipotezę Karola Klauzy dotyczącą zapowiedzianego przez Ezechiela uniwersalizmu zbawienia można zauważyć, że temat ten koresponduje się z głównym orędziem Księgi Jonasza – proroka posłanego aby upomnieć mieszkańców pogańskiej Niniwy.¹¹⁵⁹

¹¹⁵⁵ I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 48; A. Hart, *Ikona. Podręcznik...*, dz. cyt., s. 339

¹¹⁵⁶ K. Klauza, *Ezechiel*, załącznik do korespondencji naukowej w archiwum prywatnym autora rozprawy [28.12.2021]

¹¹⁵⁷ J. Synowiec, *Prorocy Izraela, ich pisma i nauka*, Kraków 1999, s. 340; por. H. U. von Balthasar, *Chwała*, t. 3/2, cz. 1, s. 233

¹¹⁵⁸ Jego identyfikacja jest możliwa na podstawie ikonografii oraz możliwości odczytania napisu na trzymanym przezeń zwoju. Zalecenie przedstawiania Jonasza z tym wersem obecne jest także w „Hermenei”. Zob. A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 54; Dionizjusz z Furny, *Hermeneia...*, dz. cyt., s. 90

¹¹⁵⁹ Zob. J. Synowiec, *Prorocy...*, dz. cyt., s. 459

Ostatnim prorokiem namalowanym na zachodniej ścianie kaplicy jest Daniel (zaliczany do proroków większych). W przeciwieństwie do wyżej wymienionych postaci nie został on przedstawiony samodzielnie. Ukazano go stojącego w jaskini lwów, zaś po przeciwnej stronie okna wyobrażono dostarczającego mu posiłek Habakuka (il. 59, 61, 62). Usytuowanie *Daniela w jaskini lwów* naprzeciwko *Zstąpienia do Otchłani* (il. 39) sugeruje wzajemny związek tych scen i odpowiada przekonaniu, że uratowanie proroka przed pożarciem stanowi zapowiedź zmartwychwstania Chrystusa.¹¹⁶⁰ Ciemna grotą, w której znajduje się Daniel nasuwa skojarzenia grotami z ikonach *Narodzenia Chrystusa* (il. 13), *Ukrzyżowania* (il. 36) i *Zstąpienia do Otchłani* (il. 39). Jest to grotą, w której działa wybawiający Bóg.¹¹⁶¹ Układ dłoni Daniela koresponduje ze słowami wypowiedzianymi przez niego na widok Habakuka: «Boże, pamiętałeś o mnie i nie opuściłeś tych, którzy Cię kochają» (Dn 14, 38). Zdanie to jest zarazem podsumowaniem teologicznej treści prezentowanego fresku. Wyobrażenie lwów liżących stopy proroka wydaje się odpowiadać przekonaniu, że zwierzęta instynktownie wiedzą, kto jest przyjacielem Boga. Przyjaźń ze zwierzętami manifestowała się szczególnie w życiu świętych pustelników i mistyków, którzy troszcząc się o zwierzęta wyrażali zachwyt nad stworzeniem i miłość do Stwórcy.¹¹⁶² W lubelskiej Kaplicy Zamkowej motyw ten jest obecny także w przedstawieniu *Eliasz na pustyni* (il. 70), *św. Gerazyma* (il. 75) oraz *Komunii i pogrzebu św. Marii Egipcjanki* (il. 76).

Eliasz w Piśmie Świętym określany jest „prorokiem jak ogień” (Syr 48, 1). Pracujący w Lublinie artyści nie podkreślili jednak jego cudów i pełnego mocy przepowiadania, ale wybrali pustelniczy epizod z życia proroka (il. 70). Zabieg ten podkreśla zarówno znaczenie Eliasza jako wzoru anachorety,¹¹⁶³ jak i wyraża istotną dla wszystkich chrześcijan prawdę, że źródłem duchowej mocy człowieka jest jego osobista relacja z Bogiem (bycie z Nim „sam na Sam”¹¹⁶⁴). Kompozycja *Eliasz na pustyni* w pełni odpowiada zaleceniom „Hermenei”.¹¹⁶⁵ Opisany w 1 Krl 17, 1 – 6

¹¹⁶⁰ J. Ratzinger, *Duch liturgii*, dz. cyt., s. 107; A. Tradigo, *Ikony i święci...*, dz. cyt., s. 76

¹¹⁶¹ Głównym przesłaniem Księgi Daniela jest myśl o opiece Bożej nad tymi, którzy są Mu wierni. Zob. T. Jelonek, *Prorocy...*, dz. cyt., s. 329

¹¹⁶² D. Ange, *Jan Chrzyciel. Prorok światłości na nowe tysiąclecie*, tłum. J. Kokowska, Kraków 2002, s. 139

¹¹⁶³ A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 105; K. Klauza, *Charyzmatyczne aspekty ikon św. Eliasza i św. Jana Chrzyciela*, <http://ikonynowica.blogspot.com/p/warsztaty2011.html> [13.01.2022]

¹¹⁶⁴ Zob. D. Ange, *Jan Chrzyciel...*, dz. cyt., s. 137

¹¹⁶⁵ „Pieczara, w środku siedzi Eliasz z brodą opartą na ręce i łokciem na kolanie; ponad pieczarą krak patrzący na niego, z chlebem w dziobie (1 Krl 17, 6).” Dionizjusz z Furny, *Hermeneia...*, dz. cyt., s. 72

pobyt proroka na pustyni oraz fakt, że był on tam karmiony przez kruki to elementy łączące go z postacią Mojżesza.¹¹⁶⁶ Obaj święci mężowie gorliwie troszczyli się o sprawy Boże, doświadczyli bliskiego spotkania z Panem i obaj dostąpili łaski przebóstwienia. Do osiągnięcia tego stanu wezwani są także modlący się w lubelskiej kaplicy wierni. Środkiem niezbędnym do dostąpienia przebóstwienia jest Eucharystia – prawdziwy chleb z nieba, prefigurowany przez przypominający hostię pokarm trzymany przez kruka.¹¹⁶⁷ Prorok Eliasz, podobnie jak Daniel, został ukazany wewnątrz ciemnej groty – miejsca ocalającej interwencji Boga.

Ostatnim prorokiem obecnym w lubelskich freskach jest – duchowo zbliżony do Eliasza - Jan Chrzciciel. Jest on oczekiwanym przez Izraelitów nowym Eliaszem (Mt 11, 14; Mk 9, 13, Łk 1, 17).¹¹⁶⁸ Podobieństwo misji obu proroków jest w ikonografii zaznaczane poprzez ukazywanie prawego profilu Poprzednika w scenie *Chrztu Pańskiego* (il. 18) oraz prawego profilu Eliasza na ikonie *Przemienienia* (il. 6).¹¹⁶⁹ Rozwiązanie to zostało zastosowane także we freskach lubelskiej Kaplicy Zamkowej. W życiu Poprzednika, podobnie jak w dziejach wielu świętych ukazanych w lubelskiej Kaplicy Zamkowej, znaczącą rolę odegrał samotny pobyt na pustyni (Łk 1, 80).¹¹⁷⁰ Tam właśnie – jak zauważa Balthasar - Słowo Boże „dopadło” proroka.¹¹⁷¹ Pustynia jest miejscem, w które Bóg chce zwabić swój lud, by mówić do jego serca (Oz 2, 16), gdzie człowiek zostaje narażony na liczne niebezpieczeństwa i gdzie zarazem doświadcza oblubieńczej bliskości Boga. Właśnie tam działał Poprzednik, określany przez Balthasara jako „ostatni, najniższy stopień «schodów posłuszeństwa», zanim stopa zstępującego Boga ostatecznie dotknie ziemi”.¹¹⁷² Ikonograficznym nawiązaniem do pustelniczego życia Jana, zgodnie z Mt 3, 4 jest przedstawianie go w odzieniu z wielbłądziej sierści (można je dostrzec na ikonie *Chrztu Pańskiego* (il. 6) oraz w kompozycji *Deesis* na ścianie tęczowej (il. 48)).

¹¹⁶⁶ Zob. P. Łabuda, *Eliasz – wzór sługi Słowa Bożego*, w: „Tarnowskie Studia Teologiczne”, 37 (2018), nr 1-2, s. 209; T. Hersgel, *Eliasz i Elizeusz. „Mężowie Boży” w służbie jahwizmu*, w: „Studia Theologica Varsoviensia” 20/2 (1982), s. 30-32

¹¹⁶⁷ Zob. K. Klauza, *Kaplica...*, dz. cyt., s. 189

¹¹⁶⁸ Zob. H. U. von Balthasar, *Chwała*, t. 3/2, cz. 2, s. 41-42

¹¹⁶⁹ K. Klauza, *Charyzmatyczne aspekty ikon...*, dz. cyt.

¹¹⁷⁰ Zob. D. Ange, *Jan Chrzciciel...*, dz. cyt., s. 135 nn; J. Danielou, *Święty Jan Chrzciciel. Świadek Baranka*, tłum. S. Ferodowicz, Kraków 2017, s. 30-33; Z. Podlejski, *Jan Chrzciciel*, Kraków 2009, s. 78-85

¹¹⁷¹ H. U. von Balthasar, *Chwała*, t. 3/2, cz. 2, s. 36

¹¹⁷² Tamże, s. 37; na temat „schodów posłuszeństwa” zob. tenże, *Chwała*, t. 3/2, cz. 1, s. 191-251

Lubelskie ikony *Deesis* (il. 46, 47, 48) przedstawiają jedynie najważniejsze postaci, niezbędne dla tych ikon.¹¹⁷³ W obu przypadkach Jan Chrzciciel został wyobrażony dokładnie naprzeciwko Bogurodzicy. Ten zabieg kompozycyjny odzwierciedla prawosławne przekonanie o tym, że Poprzednik, podobnie jak Najświętsza Maryja Panna, należy do innego porządku łaski niż pozostali ludzie. Został On uświęcony przez Ducha Świętego w łonie matki, a po narodzinach – zdaniem teologów prawosławnych – zachowany od wszelkiego grzechu.¹¹⁷⁴ Jan otrzymał przywilej szczególnej bliskości do Chrystusa we względu na rolę, jaką odegrał w Objawieniu Pańskim i zstąpieniu Ducha Świętego na ochrzczonego Jezusa.¹¹⁷⁵ Podczas chrztu Chrystusa w Jordanie Jan stał naprzeciwko Niego, stanowiąc Jego odbicie (prawdę tę odzwierciedla także lubelska ikona *Chrztu Pańskiego* (il. 18)). Za Andrzejem Turczyńskim można powiedzieć, że „jest on [Jan – E. S.] wobec Chrystusa, a więc wobec wschodzącego Słońca, Jego jasną gwiazdą zaranną, które to określenie utożsamia Jana Chrzciciela z Bogarodzicą w sensie równouprawnienia mocy błagalnych i pośredniczych.”¹¹⁷⁶ Zarówno Jan Chrzciciel, jak i Maryja, wypełnili cel, dla którego zostali stworzeni, zatem mogą być uważani za święte archetypy kobiecości i męskości.¹¹⁷⁷ Sergiusz Bułgakow zauważył, że „Mądrość, która towarzyszyła Bogu przy stworzeniu świata i radość z powodu synów ludzkich, usprawiedliwiona jest w Janie, a jeszcze pełniej w Dziewicy Maryi, która jest jakby osobowym mieszkaniem Mądrości Bożej; Bogurodzica i św. Jan razem stoją przed Wcielonym Słowem jako szczyt i chwała stworzenia, przed światem aniołów.”¹¹⁷⁸ Mądrość ta znajduje usprawiedliwienie także w innych świętych, z których wszyscy odzwierciedlają Bożą chwałę.

4.3.2. Nowotestamentalny ideał świętości wyrażony w polichromii Kaplicy Trójcy Świętej w Lublinie

Spośród świętych znanych z kart Nowego Testamentu samodzielne przedstawienie zyskali św. Tomasz Apostoł oraz św. Paweł wyobrażony obok trzech Ojców Kościoła Wschodniego. Wizerunek św. Tomasza (il. 72) znajduje się nad sceną

¹¹⁷³ W ikonostasach istnieją rzędy *Deesis*, złożone z ikon wielu świętych. Zob. I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 53-54; por. R. Mazurkiewicz, *Deesis...*, dz. cyt., s. 132-133. 141-142

¹¹⁷⁴ J. Danielou, *Święty Jan...*, dz. cyt., s. 111

¹¹⁷⁵ S. Bułgakow, *Prawosławie*, dz. cyt., s. 141; zob. R. Mazurkiewicz, *Deesis...*, dz. cyt., s. 147

¹¹⁷⁶ A. Turczyński, *Święto ikony*, Poznań 2002, s. 150

¹¹⁷⁷ Zob. P. Evdokimov, *Kobieta...*, dz. cyt., s. 249

¹¹⁷⁸ S. Bułgakow, *Prawosławie*, dz. cyt., s. 141

Zaśnięcia Najświętszej Maryi Panny (il. 8) i – zdaniem Anny Różyckiej-Bryzek – jest z nią bezpośrednio związany.¹¹⁷⁹ Tradycja spisana w apokryficznym „Transitusie Józefa z Arymatei” głosi, że św. Tomasz spóźnił się na pogrzeb Bogurodzicy, ale widział ją unoszącą się do nieba. Poprosił wtedy Maryję o łaskę i w odpowiedzi otrzymał jej pasek. Pasek ten stał się dla pozostałych Apostołów dowodem na wniebowzięcie Maryi, a Tomaszowi pomógł uwolnić się od kojarzenia go z niewiarą w zmartwychwstanie Pana („niewierny Tomasz”).¹¹⁸⁰ Apostoł został przedstawiony zgodnie z tradycją jako młodzieniec bez zarostu.¹¹⁸¹ Stoi on odziany w brązowy płaszcz narzucony na czerwoną tunikę, prawą dłoń unosi w geście błogosławieństwa. Swoją obecnością ma on przypominać, że Boże tajemnice wymagają od ludzi posłuszeństwa wiary, czasami aż po męczeństwo.¹¹⁸²

Męczeńska śmierć jest motywem łączącym wielu świętych przedstawionych w polichromii lubelskiej Kaplicy Zamkowej. Martyrologia będzie przedmiotem kolejnego podrozdziału, tutaj zaś zostanie wspomniany jeszcze jeden święty, który poniósł męczeństwo, ale w lubelskich freskach został przedstawiony jako nauczyciel – św. Paweł (il. 71). To ostatnia widoczna tutaj postać znana z kart Nowego Testamentu. Autorzy polichromii zestawili go ze św. Grzegorzem z Nazjanzu, św. Grzegorzem z Nyssy oraz św. Bazylim, kładąc w ten sposób akcent na rolę Apostoła w głoszeniu mądrości Chrystusowego krzyża (1 Kor 2, 1-2).¹¹⁸³ Identyfikacja Apostoła Narodów jest możliwa dzięki przedstawieniu jego fizjonomii zgodnie z ikonograficzną tradycją.¹¹⁸⁴ Święty Paweł, będący wiernym sługą Chrystusa od momentu spotkania Go pod Damazkiem, widział swoje powołanie jako wezwanie do ewangelizowania pogan. Odbył trzy wielkie podróże misyjne i założył wiele wspólnot kościelnych, o które troszczył się m. in. poprzez pisanie listów pasterskich

¹¹⁷⁹ A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 84

¹¹⁸⁰ *Transitus Józefa z Arymatei*, tłum. M. Starowieyski, w: „Apokryfy Nowego Testamentu. Tom 2. Ewangelie apokryficzne. Część 2. Św. Józef i św. Jan Chrzciciel, Męka i Zmartwychwstanie Jezusa, Wniebowzięcie Maryi”, red. M. Starowieyski, Kraków 2003, s. 814-815

¹¹⁸¹ J. Szczęsna, *Tomasz Apostoł. Ikonografia*, w: „Encyklopedia Katolicka”, red. E. Gigilewicz, Lublin 2013, t. XIX, s. 860; Dionizjusz z Furny, *Hermeneia...*, dz. cyt., s. 192

¹¹⁸² Przypuszcza się, że św. Tomasz poniósł śmierć męczeńską. Zob. B. Szier-Kramarek, *Tomasz Apostoł*, w: „Encyklopedia Katolicka”, red. E. Gigilewicz, Lublin 2013, t. XIX, s. 860

¹¹⁸³ Zob. Benedykt XVI, *Katechezy o św. Pawle*, tłum. L’Osservatore Romano, Kraków 2009, s. 91-97

¹¹⁸⁴ „Dzięki wyrazistym rysom pociągłej twarzy o wypukłym łysym czole okolonym ciemnymi włosami, orlim nosie oraz niewielkiej ciemnej brodzie można w nim nieomylnie rozpoznać św. Pawła Apostoła o wybitnie indywidualnej fizjonomii wyróżniającej się wśród typów charakterologicznych bizantyńskiej ikonografii.” A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 104; zob. Dionizjusz z Furny, *Hermeneia...*, dz. cyt., s. 191

(symbolizuje je trzymana przez świętego księga).¹¹⁸⁵ Warto zauważyć, że – nawet jeśli nie jest to motywem umieszczenia w lubelskiej Kaplicy podobizny św. Pawła - naśladowcą apostoła w misji ewangelizowania pogan był także królewski fundator malowidła. Na podstawie analizy treści listów Pawłowych można wyróżnić elementy jego duchowości, z których najbardziej interesujący z punktu widzenia teologii piękna wydaje się chrystocentrym wraz ze złożonym przez Apostoła świadectwem o chrystomorfizacji polegającej na identyfikacji z Chrystusem, zwłaszcza cierpiącym, co prowadzi do ścisłego związku z Nim: „jeżeli bowiem żyjemy, żyjemy dla Pana; jeżeli zaś umieramy, umieramy dla Pana. I w życiu więc i w śmierci należymy do Pana.” (Rz 14, 8).¹¹⁸⁶ Opisywany przez św. Pawła proces upodobniania się do Chrystusa (2 Kor 3, 18) przywodzi na myśl praktyki hezychastów, którzy poprzez nieustanną modlitwę dążą do oglądania Boskiego światła. Ich pragnieniem jest dostąpienie łaski przeobrócenia, by móc powtórzyć za Apostołem: „teraz zaś już nie ja żyję, lecz żyje we mnie Chrystus” (Ga 2, 20).

Lubelskie freski przywołują pamięć wielu świętych będących uczestnikami zbawczych wydarzeń (m.in. św. Elżbieta, św. Symeon i prorokini Anna, święci Młodziankowie), ale znajduje się tutaj także ikona nie odwołująca się wprost do rzeczywistości historycznej. *Śmierć ubogiego Łazarza* (il. 63) jest przedstawieniem ukazującym nowotestamentalny typ świętości, rozwinięty w duchowości hezychastycznej. Omawiany fresk stanowi malarski zapis fragmentu przypowieści Jezusa (Łk 16, 19-31). Z pouczenia dotyczącego Bożej odpłaty za czyny popełnione przez ludzi w czasie ziemskiego życia autorzy lubelskiej polichromii wybrali sam moment śmierci żebraka. Łazarz – jedyny znany z imienia bohater tej paraboli¹¹⁸⁷ - stanowi wzór człowieka ubogiego: całkowicie pozbawionego możliwości wpływania na swoje życie, poddanego biegowi wydarzeń oraz zależnego od innych.¹¹⁸⁸ Cierpliwe

¹¹⁸⁵ Zob. W. Gnutek, *Paweł z Tarsu. Apostoł Jezusa Chrystusa i pisarz natchniony (zarys chronologii życia i działalności apostołowskiej i pisarskiej)*, w: „The Biblical and Liturgical Movement”, 18(3)/1965, s. 143-145; W. Rakocy, *Paweł Apostoł*, w: „Encyklopedia Katolicka”, red. F. Gigilewicz, t. 15, Lublin 2011, s. 104-105

¹¹⁸⁶ Z. Pałubska, *Paweł Apostoł. Duchowość*, w: „Encyklopedia Katolicka”, red. F. Gigilewicz, t. 15, Lublin 2011, s. 107 (cała duchowość na s. 106-108); por. T. Jelonek, *Wprowadzenie do listów świętego Pawła*, Kraków 1998, s. 62-63

¹¹⁸⁷ Imię to znaczy „Bóg wspomaga”. Istotnie po śmierci żebraka stało się jasne, że Bóg był jego Wspomożycielem. Istnieją hipotezy łączące bohatera przypowieści z przyjacielem Jezusa Łazarzem z Betanii, ale sprawa ta nie została ostatecznie rozstrzygnięta. Zob. F. Mickiewicz, *Nowy komentarz biblijny. Ewangelia według świętego Łukasza 12-24*, cz. 2, Częstochowa 2012, s. 202

¹¹⁸⁸ Zob. A. Gibek, *Zaproszeni do królestwa. Ubodzy w Ewangelii św. Łukasza i podejmowane przez nich wybory*, w: „Polonia Sacra”, 20 (2016), nr 1 (42), s. 16

znoszenie doczesnych utrapień stało się dla żebraka przepustką do rajy zobrazowanego w przypowieści jako „łono Abrahama”.¹¹⁸⁹ Obecni przy śmierci Łazarza aniołowie oraz król Dawid.¹¹⁹⁰ Postaci te podkreślają, że „drogocenna jest w oczach Pana śmierć Jego czcicieli” (Ps 116, 15) oraz że odejście człowieka bezgranicznie ufającego Bogu jest momentem zbliżającym do przebóstwiającego zjednoczenia ze Stwórcą, do przemiany całego ludzkiego jestestwa mocą Ducha zmartwychwstania.¹¹⁹¹ Dobra śmierć, będąca głównym tematem omawianego fresku, jest ważnym elementem duchowości hezychastycznej. Pamięć o końcu ziemskiego życia pomaga ascetom wyrzec się ziemskich przywiązań, powstrzymać się od grzeszenia oraz odczuwać skruchę za popełnione zło, zaś nadzieja wiecznej nagrody motywuje do wytrwania w praktykowaniu umartwień.¹¹⁹² W lubelskiej Kaplicy Zamkowej ukazano wielu świętych, którzy zrealizowali wymienione wyżej postulaty (m. in. przedstawiona w sąsiednim polu św. Maria Egipcjanka (il.)).¹¹⁹³ *Śmierć ubogiego Łazarza* stanowi także wezwanie skierowane do członków królewskiego dworu, aby nie przywiązywali swego serca do ziemskich majątków.¹¹⁹⁴ Apel ten został ponowiony w wyobrażeniach świętych ascetów i anargyrów.

4.3.3. Wzór chrześcijańskiej doskonałości obecny w przedstawieniu Ojców Kościoła Wschodniego

Poczet świętych żyjących w czasach po napisaniu Nowego Testamentu otwierają Ojcowie Kapadoccy (il. 71). Zostali oni namalowani obok św. Pawła. Zniszczenie malowidła w partii przedstawiającej twarze nie pozwala na całkowicie pewną atrybucję świętych, jednak na podstawie analizy zachowanych fragmentów fresku Anna Różycka-Bryzek wnioskuje, że zostali tu namalowani prawdopodobnie

¹¹⁸⁹ W obrazie tym nie chodzi o „matczyne kolana”, ale o spoczywanie na piersi Abrahama w czasie niebieskiej uczty. Zob. A. Jankowski, *Królestwo Boże w przypowieściach*, Poznań-Warszawa 1981, s. 70

¹¹⁹⁰ Choć w przypowieści nie ma o tym mowy, postać muzykującego Dawida weszła do kanonu tej ikony. Zob. Dionizjusz z Furny, *Hermeneia...*, dz. cyt., s. 152

¹¹⁹¹ W. Hryniewicz, *Misterium śmierci w tradycji prawosławnej*, w: „Ateneum Kapłańskie”, 1/1980, s. 42

¹¹⁹² Zob. K. Leśniewski, *Śmierć we wschodnio-chrześcijańskiej duchowości hezychastycznej*, w: „Studia Oecumenica”, 13/2013, s. 238; tenże, *Hezychazm – skarb chrześcijańskiego Wschodu*, w: „Duchowość Dalekiego Wschodu a chrześcijaństwo. Dialog czy konfrontacja? Tom VI. Duchowość, mistyka i medytacja chrześcijańskiego świata – prawosławie i protestantyzm”, red. I. Kamiński, J. Kulwicka-Kamińska, J. Perszon, Toruń 2014, s. 65

¹¹⁹³ A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 88-89

¹¹⁹⁴ Zdaniem komentatorów główną winą bogacza jest to, że korzystanie z dóbr tego świata było jedynym celem jego życia. Dążenie do używania zaślepilo go na sprawy Boże. Zob. A. Jankowski, *Królestwo Boże...*, dz. cyt., s. 72

(od lewej): św. Grzegorz z Nazjanzu, św. Grzegorz z Nyssy i św. Bazyli Wielki.¹¹⁹⁵ Wszyscy trzej zostali przedstawieni w odpowiadających ich godności strojach biskupich. Prawe dłonie unoszą w geście błogosławieństwa, w lewych zaś trzymają księgi symbolizujące ich nauczanie. Kolory szat świętych różnią się między sobą, jednak elementem wspólnym – poza częściami ubioru wskazującymi na stopień posiadanych przez nich święceń¹¹⁹⁶ – jest występujący w stroju każdego z Ojców kolor zielony, wskazujący na działanie w ich życiu Ducha Świętego. Dzięki Jego łasce Ojcowie Kapadoccy zostali dogmatykami „tak wielkimi, iż stając się „filarami Kościoła”, powołanymi do świadczenia o jego żywotności, ukazywali w swoim życiu pełnię kościelnego nauczania, w nauczaniu zaś pełnię życia kościelnego. Skutkiem tego dane im było oddziaływać w sposób znaczący i długotrwały – życie owych mężów bezpośrednio ukazywało wierzącym nauki, które ci głosili, stanowiąc jednocześnie wartość świadectwa”.¹¹⁹⁷

Pierwszy z przedstawionych obok Apostoła Pawła ojców, św. Grzegorz z Nazjanzu, posiada w swej biografii elementy łączące go z historiami wielu przedstawionych w lubelskiej Kaplicy Zamkowej świętych. Gdy jako młodzieniec poszukiwał drogi życiowej, inspirował się biblijnymi wzorami pustelników: prorokiem Eliaszem, Janem Chrzcicielem oraz miłującymi ascezę synami Jonadaba (Jr 35,6-10).¹¹⁹⁸ Równie gorąco pragnął studiować Pismo Święte, co dla anachorety to niemożliwe. Zdecydował więc połączyć kontemplację z życiem czynnym, pozostając w rodzinnym domu i opiekując się swoim ojcem. Został kapłanem, następnie biskupem, co prowadziło go do przeżywania wewnętrznego rozdarcia między dążeniem do samotności i kontemplacji a pracą duszpasterską, związaną z poczuciem obowiązku, wynikającym z przyjętych święceń.¹¹⁹⁹ W ciągu swego życia św. Grzegorz kilkakrotnie przebywał w pustelni, m. in. u św. Bazylego, z którym głęboko się przyjaźnił.¹²⁰⁰ Święty Grzegorz – niejako kontynuując omówioną wyżej myśl św.

¹¹⁹⁵ A. Różycka-Bryzek, *Freski bizantyńsko-ruskie...*, dz. cyt., s. 133; por. Dionizjusz z Furny, *Hermeneia...*, dz. cyt. s. 195

¹¹⁹⁶ Epitrachelion, epigonation i omoforion.

¹¹⁹⁷ H. U. von Balthasar, *Teologia a świętość...*, dz. cyt., s. 92

¹¹⁹⁸ „Na wzór brałem takie postacie jak Elias z Tiszbe, jego pobyt na górze Karmel i niezwykle sposób odżywiania się, lub Zwiastuna Chrystusa, który zamieszkał na pustyni, czy wreszcie synów Jonadaba wiodących życie pełne umartwień.” Grzegorz z Nazjanzu, *Opowieść...*, dz. cyt., s. 22

¹¹⁹⁹ B. Stypułkowska, *Wschodni Ojcowie Kościoła w katechezie biblijnej. Św. Grzegorz z Nazjanzu*, w: „Veritati et Caritati”, 9 (2017), s. 469 (459-470)

¹²⁰⁰ Zob. J. Szymusiak, *Grzegorz Teolog. U źródeł chrześcijańskiej myśli IV wieku*, Poznań 1965, s. 67 nn;

Pawła nauczał, że celem życia chrześcijańskiego jest upodobnienie się do Chrystusa: „Bądźmy podobni do Chrystusa, skoro On stał się podobny do nas; stańmy się przez Niego bogami, ponieważ On stał się przez nas człowiekiem. Przyjął na siebie co najgorsze, by nam dać co lepsze, i stał się żebrakiem, byśmy Jego żebractwem się wzbogacili; przyjął postać niewolnika, byśmy otrzymali wolność; zstąpił na dół, byśmy byli wywyższeni; był kuszony byśmy zwyciężyli; został znieważony, byśmy byli uwielbieni; umarł, aby nas śmiercią uchronić”.¹²⁰¹

Wyobrażony obok świętego Grzegorza Teologa św. Grzegorz z Nyssy był młodszym bratem św. Bazylego. Także on miłował ascezę i przez pewien czas prowadził życie monastyczne (wpisując się w ideał świętości akcentowany w lubelskich freskach). Św. Grzegorz z Nyssy był znakomitym teologiem. Wziął udział w soborze Konstantynopolskim I, gdzie wstąpił się jako wielki obrońca ortodoksji.¹²⁰² Z punktu widzenia teologii piękna istotne jest nauczanie św. Grzegorza o możliwości poznania Boga przez człowieka.¹²⁰³ Święty wskazywał, że „podobne jest poznawane przez podobne sobie”, zatem człowiek może poznać Stwórcę dzięki temu, że został stworzony na Jego obraz. Zawarty w człowieku obraz Boży „pozwala mu [człowiekowi – E.S.] dojść do mistycznej wizji Boga, co rekompensuje słabość ludzkiego rozumu w racjonalnym poznaniu Boga. Wizja ta dokonuje się w głębi duszy i jest najwyższym stopniem poznania piękna najwyższego, stanowiąc antycypację przyszłego oglądu Boga.”¹²⁰⁴ Droga do tej wizji wiedzie przez czystość serca¹²⁰⁵ osiąganą dzięki walce z grzechem i namiętnościami.

Obok św. Grzegorza z Nyssy został przedstawiony jego starszy brat – św. Bazyli Wielki. Jako teolog wstąpił się m.in. walką z popieranym przez cesarza Walensa arianizmem oraz istotnym wkładem do nauki o Duchu Świętym (pisząc

W. Ryczek, „Mistrz mojej myśli”. *Epigramaty Grzegorza z Nazjanzu na cześć Bazylego Wielkiego*, w: „Meander”, 17 (2016), s. 17-18

¹²⁰¹ Grzegorz z Nazjanzu, *Mowa I*, cyt. za: F. Drączkowski, *Patrologia*, Pelplin-Lublin 2007, s. 238

¹²⁰² F. Drączkowski, *Patrologia*, dz. cyt., s. 238-239

¹²⁰³ Poznanie Boga zaś prowadzi do świętości – przeobstwienia. Na temat rozumienia tego pojęcia przez św. Grzegorza z Nyssy zob. A. Wyrąbkiewicz, „Z człowieka powstaje Bóg”. *Terminologia przeobstwienia w pismach św. Grzegorza z Nyssy*, w: „Vox Patrum”, 34 (2014), t. 62, s. 563-581

¹²⁰⁴ F. Drączkowski, *Patrologia*, dz. cyt., s. 249

¹²⁰⁵ „(...) podwójny jest sposób oglądania Boga; pierwszy: oglądanie Stwórcy na wysokościach zasiadającego w Jego istocie i jestestwie; drugi zaś: połączenie się z Bogiem przez czystość życia. Zgodna nauka świętych poucza nas, że pierwszy sposób oglądania twarzą w twarz jest dla nas niedostępny; drugi zaś sposób obiecuje ludzkości Chrystus Pan w obecnym błogosławieństwie, gdy mówi: „Błogosławieni czystego serca, albowiem oni Boga oglądać będą.” Grzegorz z Nyssy, *Homilia VI: „Błogosławieni czystego serca, albowiem oni Boga oglądać będą” (Mt 5, 8)*, tłum. W. Szczepański, w: „Światła ekumeny. Antologia patrystyczna”, red. A. Bober, Kraków 1965, s. 132 (128-134)

dzieło „O Duchu Świętym”) oraz o Trójcy Świętej, gdzie jako pierwszy wprowadził formułę $\mu\acute{\iota}\alpha\ \upsilon\omicron\sigma\acute{\iota}\alpha - \tau\rho\epsilon\acute{\iota}\varsigma\ \upsilon\pi\omicron\sigma\tau\acute{\alpha}\sigma\epsilon\iota\varsigma$ (jedna istota (substancja), trzy hipostazy).¹²⁰⁶ Z punktu widzenia naszych rozważań istotne jest umiłowanie przez św. Bazylego życia monastycznego. Święty napisał dwie reguły monastyczne oparte na wskazaniach moralnych zawartych w Piśmie Świętym, zwłaszcza w księgach Nowego Testamentu.¹²⁰⁷ Zdaniem Kapadoczyka w życiu duchowym najważniejsza jest miłość Boga, której człowiek powinien oddać się całkowicie, uwalniając się od niepokojów i trosk, osiągając stan wyciszenia – hezychii.¹²⁰⁸ Św. Bazyl w swoich pismach wielokrotnie poruszał zagadnienie nieustannej pamięci o Bogu, będącej istotnym elementem duchowości hezychazmu.¹²⁰⁹

4.3.4. Monastyczny ideał świętości wyrażony w polichromii Kaplicy Trójcy Świętej w Lublinie

Na zachodniej ścianie kaplicy, pod chórem, namalowano sześciu najbardziej znanych przedstawicieli wczesnochrześcijańskiego monastycyzmu (od lewej): św. Pachomiusza, św. Antoniego Egipskiego, św. Makarego Egipskiego, św. Sabę Kapadockiego, św. Spirydona i św. Daniela Słupnika (il. 73). Dwaj pierwsi mężowie są ojcami dwóch rodzajów życia ascetycznego: anachoretyzmu (którego główną cechą jest stałe odosobnienie) i ceobityzmu (łączyącego częściowe odosobnienie z życiem we wspólnocie).

Święty Pachomiusz pochodził z rodziny pogańskiej. Jako żołnierz dopuścił się wykroczeń, za które został skazany do więzienia. Tam nawrócił się pod wpływem dobroci, jaką okazowali mu chrześcijanie.¹²¹⁰ Po przyjęciu chrztu rozpoczął życie pustelnicze pod kierownictwem starca Palamona.¹²¹¹ Gdy wokół niego zaczęli

¹²⁰⁶ F. Drączkowski, *Patrologia*, dz. cyt., s. 224

¹²⁰⁷ Polski przekład tych tekstów znajduje się w: Bazyl Wielki, *Pisma ascetyczne. T. 2. Reguły dłuższe. Reguły krótsze*, tłum. J. Naumowicz, Kraków 1995; zob. P. Pietrow, *Reguły św. Bazylego Wielkiego*, w: „Elpis”, 16/2014, s. 119-126

¹²⁰⁸ F. Drączkowski, *Patrologia*, dz. cyt., s. 228; por. J. Szymusiak, *Patrologia. Zagadnienia wybrane. Skrypt dla studentów KUL*, Lublin 1971, s. 135

¹²⁰⁹ Zdaniem św. Bazylego nieustanna pamięć o Bogu polega przede wszystkim na stałym przeżywaniu obecności Stwórcy, który „wciąż na nas patrzy, jest przed nami, a także w nas. To zaś pozwala kierować ku Niemu wszystkie myśli, słowa i czyny, a także osiągnąć wewnętrzne skupienie i pokój.” Zob. *Filokalia. Teksty o modlitwie serca*, red. i tłum. J. Naumowicz, Kraków 2002..., s. 63 nn

¹²¹⁰ Jego życiorys zatytułowany „Vita Sancti Pachomii” można znaleźć w: „*Patrologiae Cursus Completus. Series Latina*”, t. 73, red. J. Migne, Paryż 1849, s. 227-272

¹²¹¹ Starzec początkowo nie chciał go przyjąć twierdząc, że Pachomiusz nie wytrzyma wyrzeczeń właściwych dla pustelników. Widząc jednak zdecydowanie młodzieńca przyjął go do siebie i przyoblekł w habit – tunikę z krótkimi rękawami narzuconą na wykonaną z liści palmowych. Ubiór ten jest widoczny na lubelskim fresku. Zob. D. Chitty, *A pustynia stała się miastem... Wprowadzenie do dziejów*

gromadzić się uczniowie, założył klasztor (do końca życia utworzył ich dziewięć¹²¹²) i opracował pierwszą „Regułę” dokładnie organizującą życie cenobickie.¹²¹³ Zgodnie z relacją uczniów sam święty zdawał sobie sprawę z wielkiego znaczenia zapoczątkowanego przez siebie dzieła. Mówił bowiem: „W Egipcie mojego pokolenia widzę trzy słupy milowe wzrastające z pomocą Bożą na pożytek wszystkich rozumiejących: biskupa Atanazego (...), świętego abba Antoniego, doskonały wzór życia anachorety, oraz naszą wspólnotę, która jest wzorem dla wszystkich pragnących żyć w zgromadzeniu zgodnie z wolą Bożą i pielęgnować dusze, póki nie staną się doskonałe”.¹²¹⁴ Fundamentalnym elementem duchowości wspólnot pachomiańskich był sakrament chrztu oraz zobowiązania wynikające z jego przyjęcia.¹²¹⁵ Zawsze, gdy Pachomiusz lub jego następca Teodor mówili o obietnicach danych Bogu, wskazywali na chrzest jako na drogę życia chrześcijańskiego. Życie monastyczne w tej perspektywie było okazywaniem wierności zobowiązaniom chrzcielnym w perspektywie otrzymania w zamian od Boga darów Ducha Świętego. Ten aspekt duchowości pachomiańskiej posiadał szczególne znaczenie dla ochrzczonego w 1386 r. fundatora lubelskich fresków oraz litewskich możnowładców odwiedzających zamek w Lublinie.

Święty Antoni Egipski został przedstawiony jako starzec stojący na tle skalistych wzgórz (będącym atrybutem niemal wszystkich przedstawionych tu anachoretów). Krajobraz ten nie jest tylko prostym nawiązaniem do egipskich pustyń. Przypomina on zmaganiach towarzyszących duchowemu wstępowaniu¹²¹⁶ oraz o tym, że święty nazwał otaczające go dzikie góry księgą, z której odczytuje Boże słowa.¹²¹⁷ Choć św. Antoni nie był pierwszym pustelnikiem, stał się ojcem dla wszystkich

monastycyzmu w Egipcie i Palestynie pod panowaniem chrześcijańskim, tłum. T. Lubowiecka, Kraków 2008, s. 42-43

¹²¹² H. Fros, F. Sowa, *Księga imion i świętych*, t. 4, Kraków 2000, s. 476

¹²¹³ Uważa się, że „Reguła Pachomiusza” nie została przez niego spisana własnoręcznie, ale została zredagowana przez jego następców na podstawie wskazań, których święty udzielał przy zakładaniu kolejnych klasztorów. Zob. A. Veilleux, *Pacomio*, w: „Bibliotheca Sanctorum”, red. Pontificia Università lateranense and Istituto Giovanni XXIII, t. 10, Roma 1968, s. 12 (tłum. K. Klauza); zob. też F. Drączkowski, *Patrologia...*, dz. cyt., s. 184; A. Bober, *Światła...*, dz. cyt., s. 156

¹²¹⁴ Cyt. za: D. Chitty, *A pustynia...*, dz. cyt., s. 29-29

¹²¹⁵ Zdarzało się, że do klasztorów wstępowali poganie. Przez rok słuchali oni katechez, by móc w pełni uczestniczyć w rocznym spotkaniu dziesięciu klasztorów odbywanym w święto Paschy w Phboou. Tam odbywał się uroczysty chrzest katechumenów, będący jednocześnie wprowadzeniem ich do Kościoła i na drogę życia mniszego. A. Veilleux, *Pacomio*, dz. cyt., s. 17 (tłum. K. Klauza)

¹²¹⁶ Sama pustynia była uważana za siedlisko demonów.

¹²¹⁷ D. Chitty, *A pustynia...*, dz. cyt., s. 37; por. Atanazy Aleksandryjski, *Żywot...*, dz. cyt., s. 99

wybijających ten rodzaj życia.¹²¹⁸ Święty rozpoczął ascetyczne życie na pustkowiu w wieku 20 lat.¹²¹⁹ W poszukiwaniu samotności kilkakrotnie zmieniał miejsce zamieszkania. Był założycielem pierwszego na świecie skupiska monastycznego w Pispir (305 r.).¹²²⁰ Nie pozostawił po sobie żadnych pism oprócz siedmiu listów zawierających podstawowe wskazania dotyczące życia ascetycznego.¹²²¹ Ojciec anachoretów oddziaływał na swoich uczniów przede wszystkim słowem i przykładem. Po 20 latach samotnego przebywania na pustyni św. Antoni ukazał się przyjaciołom odmieniony – „wtajemniczony w święte misteria w sekretnym miejscu świętym i jak człowiek niosący w sobie Boga”.¹²²² Uderzający był fakt, że jego ciało mimo wieloletniej ascezy nie było wyniszczone, wręcz przeciwnie – święty do końca życia cieszył się dobrym zdrowiem, ukazując w ten sposób, że dążenie do chrześcijańskiej doskonałości ma na celu powrót człowieka do jego stanu sprzed grzechu pierworodnego.¹²²³ Odpowiada to przytoczonym na początku tego rozdziału rozważaniom dotyczącym przebóstwienia, czyniąc ze św. Antoniego swego rodzaju poprzednika hezychastów.¹²²⁴ Święty Antoni Egipski łączy się z innymi świętymi przedstawionymi w lubelskiej Kaplicy Zamkowej także tym, że w pobożności ludowej był on czczony jako orędownik w zarazie i w chorobach zwanych „ogniami św. Antoniego”¹²²⁵, a także opiekunem zwierząt domowych.¹²²⁶ Ten aspekt kultu wiąże św. Antoniego ze świętymi anargyrami (il. 74) oraz z archaniołem Rafałem (il. 54). Ponadto warto zauważyć, że w czasie powstawania lubelskiej polichromii św. Antoni cieszył się szczególnym kultem na Rusi jako patron założyciela Ławry Pieczerskiej w

¹²¹⁸ Zob. S. Witek, *Monastyczno-zakonna droga do świętości*, w: „Drogi świętości”, red. W. Słomka, Lublin 1980, s. 118

¹²¹⁹ H. Fros, F. Sowa, *Księga imion i świętych*, t. 1, Kraków 2004, s. 211

¹²²⁰ F. Drączkowski, *Patrologia...*, dz. cyt., s. 180

¹²²¹ Ich polski przekład jest dostępny w: Atanazy Aleksandryjski, *Żywot świętego Antoniego*, tłum. Z. Brzostowska, Warszawa 1987, s. 123-157. Święty Antoni był tak popularny, że pisano apokryfy sygnowane jego imieniem. Fragmenty takich pism zawiera *Filokalia...*, dz. cyt., s. 56-62

¹²²² Atanazy Aleksandryjski, *Żywot...*, dz. cyt., s. 65

¹²²³ Zob. D. Chitty, *A pustynia...*, dz. cyt., s. 32-34

¹²²⁴ Przed rozkwitem hezychazmu w epoce św. Grzegorza Palamasa hezychastami nazywano pustelników wybierających liturgiczno-ascetyczną drogę życia połączoną z nieustanną modlitwą. Był to ich sposób osiągnięcia hezychii – stanu wewnętrznego spoczynku i głębokiego milczenia (określenie to było używane od IV w.). Tak rozumianymi hezychastami byli wszyscy przedstawieni w lubelskiej Kaplicy Zamkowej mnisi – asceci. Zob. K. Leśniewski, *Hezychizm...*, dz. cyt., s. 58

¹²²⁵ Chodzi o zatrucie buławinką czerwoną, tzw. ergotyzm i wysypkę zwaną „różą”. Informacje te zawdzięczam życzliwej pomocy prof. Karola Klauzy.

¹²²⁶ We Włoszech w dniu wspomnienia św. Antoniego (17 stycznia) błogosławi się zwierzęta domowe. Święcono wówczas także konie do karet papieskich. Tego dnia rozdawano wiernym obrazy św. Antoniego umieszczane potem na wypiekach, które dawano do zjedzenia zwierzętom, zwłaszcza chorym. Zob. A. Rigoli, *Antonio, Abate. Folclore*, w: „Bibliotheca Sanctorum”, red. Pontificia Università lateranense and Istituto Giovanni XXIII, t. 1, Roma 1962, s. 116 (tłum. K. Klauza)

Kijowie (gdzie według jednej z hipotez została pochowana matka Władysława Jagiełły).¹²²⁷

Przedstawiony obok św. Antoniego św. Makary Egipski został wyobrażony zgodnie z utrwaloną w „Hermenei” tradycją nakazującą przedstawiać go jako „bardzo sędziwego starca”.¹²²⁸ Brak odzieży, pokryte owłosieniem ciało i sięgająca do ziemi broda są zewnętrznymi znakami porzucenia wszelkich ziemskich dóbr¹²²⁹ oraz wyjątkowo surowej ascezy.¹²³⁰ Święty Makary był najwybitniejszym mnichem w Sketis, słynącym nie tylko ze znoszenia niezwykłych umartwień, ale także z łaski czynienia cudów.¹²³¹ Znał on osobiście św. Antoniego – odwiedzał go w latach 330-340.¹²³² Święty Makary wniósł swój wkład w rozwój modlitwy nieustannej. Choć zdecydowana większość przypisywanych mu tekstów na ten temat okazała się apokryficzna,¹²³³ to sam św. Makary mówił o potrzebie częstego powtarzania wezwania: „Panie, zgodnie z Twoją wolą, zmiłuj się nade mną”, a w chwilach walki: „Wspomóż mnie”.¹²³⁴ Praktyka tej modlitwy łączy św. Makarego z innymi przedstawionymi w lubelskiej kaplicy poprzednikami hezychastów.

Święty Saba Kapadocki stanowi kolejny filar rozwoju egipskiego monastycyzmu. Duchowość mniszą poznawał już od dzieciństwa - w wieku 8 lat został

¹²²⁷ A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 107; A. Naumow, *Władysław II Jagiełło...*, dz. cyt., s. 18

¹²²⁸ Dionizjusz z Furny, *Hermemeia...*, dz. cyt., s. 209

¹²²⁹ Zdaniem Anny Różyckiej-Bryzek werszet na trzymanym przez Makarego zwoju odnosi się do Mt 19, 17-20. Zob. A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 108

¹²³⁰ Jeden z przykładów ascezy św. Makarego zawarto w następującym apoftegmacie: „Opowiadano o abba Makarym, że ilekroć przebywał z braćmi, trzymał się takiej zasady: „Jeśli tam będzie wino, pij ze względu na braci, ale za każdy kubek potem przez jeden dzień nie będziesz pił nawet wody”. Otóż bracia częstowali go, żeby mu zrobić przyjemność; on zaś przyjmował z wdzięcznością, żeby się móc umartwiać. Ale jego uczeń zorientował się w tym i zaczął prosić braci: „Na Boga, nie częstujcie go, inaczej on się zdręczy na śmierć po powrocie do celii”. Gdy bracia się dowiedzieli, przestali go częstować.” *Księga Starców...*, dz. cyt., s. 215

¹²³¹ „Pewien człowiek w Egipcie miał sparaliżowanego synka. Przyniósł go więc pod celę abba Makarego i zostawił pod drzwiami, a sam odszedł opodal. Chłopiec zaś płakał. Starzec wychylił się, zobaczył dziecko i zapytał: „A któż cię tu przyprowadził?”. Odpowiedziało: „Mój ojciec rzucił mnie tutaj i poszedł”. Starzec na to: „Wstawaj i dogoń go!”. I natychmiast chłopiec ozdrowiał, wstał i pobiegł do ojca: i tak wrócili do domu.” W apoftegmatach znajdują się także opisy spektakularnych zwycięstw Makarego nad diabłem oraz cudowne przeniesienie świętego do miejsca, gdzie początkowo zdążał pieszo. Zob. *Księga Starców (Gerontikon)*, dz. cyt., s. 216-217; H. Fros, *Martyrologium czyli wspomnienia świętych przypadające na poszczególne dni roku*, Warszawa 1984, s. 23; D. Chitty, *A pustynia...*, dz. cyt., s. 93

¹²³² J. Sauget, *Macario*, w: „Bibliotheca Sanctorum”, red. Pontificia Università lateranense and Istituto Giovanni XXIII, t. 8, Roma 1966, s. 426 (tłum. K. Klauza)

¹²³³ Zob. *Filokalia...*, dz. cyt., s. 85-86

¹²³⁴ zob. *Druga Księga Starców. Verba Seniorum*, red. M. Starowieyski, tłum. M. Kozera, Kraków 1996, s. 139

oblatem klasztoru kierowanego przez biskupa Flawiana z Antiochii.¹²³⁵ Tam zdobył wykształcenie związane z biblijną duchowością tego klasztoru, wykazywał postępowanie w zdobywaniu cnót oraz uzyskał łaskę czynienia cudów.¹²³⁶ W ciągu dalszego życia dwukrotnie zmieniał klasztory, w których przebywał, a ok. ok. 473 r. udał się na pustynię, gdzie zaczęli gromadzić się wokół niego uczniowie. Był to początek dziejów Wielkiej Ławry (dzisiaj Mar Saba w Palestynie).¹²³⁷ Mając 48 lat przyjął święcenia kapłańskie (czego oznaką jest noszony przezeń epitachelion). W 494 r. został archimandrytą wszystkich klasztorów i pustelników palestyńskich.¹²³⁸ Wobec buntów mnichów usunął się na pustynię, a w 507 r. założył Nową Ławrę. Św. Saba, podobnie jak opisani wyżej pustelnicy, odznaczał się wielką gorliwością w życiu monastycznym. Od młodości pragnął żyć w hezychii na pustyni.¹²³⁹ Ikonograficznym nawiązaniem do tego dążenia jest przedstawienie św. Saby w pozie oranta. Jego statyczna sylwetka emanuje wewnętrznym spokojem i wyciszeniem. Podobnie jak wielu świętych tego okresu, św. Saba odznaczał się jednością życia i nauczania – bez właściwego dla późniejszej epoki rozdziału dogmatyki i duchowości.¹²⁴⁰ Rozumiał bowiem, że życie modlitwy jest mocno osadzone w kontekście teologii trynitarniej, chrystologii i pneumatologii.¹²⁴¹ Św. Saba był obrońcą nauczania soboru chalcedońskiego i zdecydowanie piętnował herezje,¹²⁴² mógł zatem zostać uznany za wzór obrony wiary dla polskiego króla i jego dworzan.

Obok św. Saby został przedstawiony św. Spirydion, biskup Tremituntu. Jego skromne szaty (spośród których jedynie epitachelion wskazuje na godność kapłańską) nawiązują do tego, że przed wyborem na biskupa był pasterzem owiec oraz że trudnił się tym zajęciem nawet po objęciu stolicy biskupiej.¹²⁴³ Od przedstawionych obok

¹²³⁵ Gdy Saba miał 5 lat, musiał pozostać pod opieką wuja. Następnie jego biograf pisze, że „Saba, którego Bóg wybrał i poznał, zanim został ukształtowany w łonie matki jak wielki prorok Jeremiasz, wzgardziwszy wszystkim, co należy do tego życia, oddał się pod opiekę klasztoru zwanego klasztorom Flawianów.” Zob. Cyryl ze Scytopolis, *Żywoty mnichów...*, dz. cyt., s. 256; J. Sauget, *Saba*, w: „Bibliotheca Sanctorum”, red. Pontificia Università lateranense and Istituto Giovanni XXIII, t. 11, Roma 1968, s. 533 (tłum. K. Klauza)

¹²³⁶ Zob. Cyryl ze Scytopolis, *Żywoty...*, dz. cyt., s. 258-259

¹²³⁷ Najpełniejsze opracowanie duchowego dziedzictwa św. Saby znajduje się w: J. Patrich, *Saba. Przywódca monastycyzmu palestyńskiego. Studium porównawcze monastycyzmu wschodniego od VI do VII wieku*, tłum. K. Twardowska, Kraków 2011, t. 1 i t. 2. Na temat początków Wielkiej Ławry zob. J. Patrich, *Saba. Przywódca...*, dz. cyt., t. 1, s. 137-144

¹²³⁸ H. Fros, F. Sowa, *Księga imion i świętych*, t. 5, Kraków 2005, s. 163

¹²³⁹ Zob. J. Patrich, *Saba...*, dz. cyt., t. 1, s. 102

¹²⁴⁰ Zob. H. U. von Balthasar, *Teologia a świętość...*, dz. cyt., s. 93

¹²⁴¹ K. Leśniewski, *Hezychizm...*, dz. cyt., s. 58

¹²⁴² Zob. J. Patrich, *Saba...*, dz. cyt., t. 2, s. 70-71

¹²⁴³ W jego życiorysie autorstwa Sokratesa Scholastyka czytamy, że Spirydion „Był zwykłym pastuchem, który odznaczał się tak wielką pobożnością, że uznano go za godnego kandydata na pasterza

niego świętych odróżnia go nie tylko wyższy stopień posiadanych święceń, ale też fakt, że był żonaty i miał dzieci.¹²⁴⁴ Poza tym nie był on pustelnikiem.¹²⁴⁵ Najważniejszym elementem łączącym św. Spirydona z przedstawionymi obok anachoretami jest jego żywa wiara, głoszona słowem i czynem. Święty posiadał łaskę czynienia cudów, a choć nie był wysoko wykształcony, stał się obrońcą ortodoksji w czasie soboru Nicejskiego (325 r.). Rozmawiając z popierającym arianizm filozofem Eulogiuszem, św. Spirydon przemawiał do niego „nie z dziedzina teologii, lecz w izdebce swego serca. Teolog, obierając taką postawę, kieruje swą mowę ku temu „co zewnętrzne”, odnosi się zawsze do wnętrza i objaśnia na zewnątrz to, co zdążył w swym wnętrzu już zrozumieć.”¹²⁴⁶ Postawa ta, zdaniem Balthasara wzorcowa dla każdego teologa, łączy św. Spirydona z przedstawionym obok św. Sabą, a także ze św. Pawłem i Ojcami Kapadockimi.

Ostatnią postacią ukazaną w tym rzędzie jest św. Daniel Słupnik. Podobnie jak św. Saba został wyobrażony w pozie oranta, w mniszych szatach i epitachelionie (został wyświęcony na kapłana już jako stylita), i podobnie jak on rozpoczął życie mnisze w młodym wieku.¹²⁴⁷ Towarzysząc swemu przełożonemu podczas odwiedzin różnych klasztorów poznał św. Symeona Słupnika i zachwyił się jego sposobem życia. Przez następne lata prowadził życie zwykłego mnicha, zostając słupnikiem dopiero w wieku 51 lat – po śmierci św. Symeona. Podwójną kolumnę, na której spędził 33 lata, otrzymał w darze od cesarza i patriarchy.¹²⁴⁸ Jego życie jest realizacją najwyższej ascezy. Choć św. Daniel był cieszył się wielkim autorytetem, unikał udziału w sporach religijnych, udzielając przychodzącym doń ludziom jedynie rad

wiernych. (...) Jednakże przy nadzwyczajnej swej skromności, piastując godność biskupa nadal pasał owce.” cyt. za: A. Magruk, *Życie i historia relikwii świętego Spirydona biskupa Tremithus*, w: „Elpis”, 17/2015, s. 82; zob. H. Fros, F. Sowa, *Księga imion...*, dz. cyt., s. 292

¹²⁴⁴ Św. Makary Egipski też miał żonę, jednak nie było to faktyczne małżeństwo. Zob. *Gerontikon...*, dz. cyt., s. 208-209; J. Sauget, *Spiridone, vescovo di Trimithonte*, w: „Bibliotheca Sanctorum”, red. Pontificia Università lateranense and Istituto Giovanni XXIII, t. 11, Roma 1968, s. 1355 (tłum. K. Klauza)

¹²⁴⁵ W łacińskim Synaksarionie wspomina się, że św. Spirydon z rodziną żył w klasztorze na górze Karmel, jednak wyniki współczesnych badań mocno podważyły taką możliwość. Zob. A. Magruk, *Życie...*, dz. cyt., s. 82

¹²⁴⁶ H. U. von Balthasar, *Teologia a świętość...*, dz. cyt., s. 93-94; Obszerny fragment relacjonujący przemowę św. Spirydona oraz opis cudu dokonanego przezeń na potwierdzenie wyznania wiary w Tróję Świętą znajduje się w: A. Magruk, *Życie...*, dz. cyt., s.82-83

¹²⁴⁷ Jako pięciolatek został oblatem, ale przełożony klasztoru nadał mu tylko nowe imię - Daniel, nie przyjmując do wspólnoty mnichów. Daniel przyjął habit w wieku 12 lat. Zob. T. Becquet, *Daniele di Constantinopoli*, w: „Bibliotheca Sanctorum”, red. Pontificia Università lateranense and Istituto Giovanni XXIII, t. 4, Roma 1964, s. 470 (tłum. K. Klauza)

¹²⁴⁸ Zob. H. Fros, F. Sowa, *Księga imion i świętych*, t. 2, Kraków 1997, s. 9

dotyczących życia duchowego.¹²⁴⁹ Jego postać wnosi do lubelskich fresków element apoteozy całkowitego poświęcenia życia Bogu. Wskazuje na ascezę posuniętą do granic umartwienia, by prowadzić życie modlitwy i unikania grzechów poprzez izolację od świata ludzi i ich spraw. O wzniosłości tego powołania życiowego świadczy włączony do jego fresku (podobnie jak w przypadku świętych Antoniego, Makarego, Saby i Spiridona) atrybut gór opromienionych blaskiem łaski Bożej (jasne bliki i asystki na zboczach).

Poczet zakonodawców przedstawionych w lubelskiej Kaplicy Zamkowej uzupełnia św. Gerazym (il. 75). Pochodził z zamożnej rodziny z Azji Mniejszej. Po odwiedzeniu jednego z klasztorów w swojej ojczyźnie postanowił wieść życie pustelnicze.¹²⁵⁰ Został igumenem jednego z klasztorów nad Jordanem, stanowiąc wzór pobożności.¹²⁵¹ Mnisi żyli według opracowanej przez Gerazyma reguły.¹²⁵² W dobie sporów chrystologicznych (451 r.) święty pod wpływem nauki Eutymiusza stanął po stronie ortodoksji.¹²⁵³ W czasie całego pobytu na pustyni praktykował ascezę surowszą niż reguła, którą nadał mnichom.¹²⁵⁴ Autorzy lubelskiego fresku zaakcentowali jednak inny wątek z biografii świętego.¹²⁵⁵ Św. Gerazym został ukazany w momencie wyjmowania kolców z łapy lwa. Wdzięczne zwierzę towarzyszyło opatowi przez następne lata, a po śmierci opiekuna doznało tak wielkiego bólu, że padło martwe na grób świętego. Teologiczny sens tych wydarzeń przestawił sam autor legendy: „To wszystko stało się nie po to, aby uważać, że lew stał się istotą rozumną, lecz aby uznać, że Bóg rozśławia swoje szlachetne sługi i to nie tylko za życia, lecz również po śmierci. Chciał też pokazać, jak zwierzęta słuchały i były poddane pierwszym ludziom przed popełnieniem grzechu i wyrzuceniem z raju.”¹²⁵⁶ Oba wymienione przez Moschusa

¹²⁴⁹ Zob. T. Becquet, *Daniele...*, dz. cyt., s. 470

¹²⁵⁰ J. Sauget, *Gerasimo*, w: „Bibliotheca Sanctorum”, red. Pontificia Università lateranense and Istituto Giovanni XXIII, t. 6, Roma 1965, s. 199 (tłum. K. Klauza)

¹²⁵¹ Był on wzorem m.in. dla św. Saby Kapadockiego. Gdy Saba rozpoczął życie pustelnicze, brał przykład ze św. Gerazyma, „który w tym czasie jaśniał jak gwiazda i na pustyni wzdłuż Jordanu rozsiewał nasiona pobożności.” Zob. Cyryl ze Scytopolis, *Żywoty mnichów...*, dz. cyt., s. 266

¹²⁵² Reguła ta była oparta na podziale tygodnia na dni powszednie, spędzane w celach, oraz na soboty i niedziele spędzane w kościele. W dni powszednie mnisi modlili się i spożywali proste posiłki w celach, w soboty i w niedziele modlono się w kościele, a posiłki spożywano w cenobium. Mnisi mogli wówczas zjeść coś gotowanego i wypić nieco wina. Reguła opisywała także wyposażenie i ubiór mnichów oraz pracę, jaką mieli wykonywać w celach. Zob. J. Patrich, *Saba. Przywódca...*, dz. cyt., t. 1, s. 350-352; J. Chitty, *A pustynia...*, dz. cyt., s. 178-179

¹²⁵³ Cyryl ze Scytopolis, *Żywoty mnichów...*, dz. cyt., s. 184-185; zob. H. Fros, F. Sowa, *Księga imion...*, dz. cyt., t. 2, s. 468

¹²⁵⁴ J. Patrich, *Saba. Przywódca...*, dz. cyt., t. 1, s. 354

¹²⁵⁵ Legenda, do której nawiązuje lubelski fresk, została opisana w 107 rozdziale „Łąki duchowej” Jana Moschusa. Zob. J. Moschus, *Łąka duchowa...*, dz. cyt., s. 92-94

¹²⁵⁶ Tamże, s. 94

uzasadnienia przyjaźni św. Gerazyma i Iwa są istotne. Pierwsza kwestia dotyczy rozwoju kultu świętych. Sam Bóg troszczy się o rozszerzanie chwały mieszkańców nieba, gdyż oddawanie czci świętym prowadzi wiernych do miłowania Tego, który jest trzykrotnie święty. Druga kwestia natomiast pokazuje, że celem życia chrześcijańskiego jest powrót człowieka do jego stanu sprzed upadku. Posłuszeństwo, jakie Iwa okazywał św. Gerazymowi świadczy o tym, że święty opat, dzięki ascezie i modlitwie, cieszył się łaską przebóstwienia.

Służące świętym Iwy obecne są także w scenie *Komunii i pogrzebu św. Marii Egipcjanki* (il. 76). Lubelski fresk nawiązuje do legendy utrwalonej przez Sofroniusza, biskupa Jerozolimy.¹²⁵⁷ Zgodnie z tym przekazem Maria od młodości prowadziła życie polegające na zaspokajaniu zmysłów. Nawróciła się podczas obchodów uroczystości Podniesienia Krzyża Świętego w Jerozolimie. Przyjęła chrzest w Jordanie, po czym udała się na pustynię, gdzie wiodła surowe życie pokutnicze. Po 42 latach odnalazł ją mnich Zosim, który wysłuchał jej świadectwa oraz udzielił jej komunii. Scenę przyjęcia przez Marię Eucharystii ukazano po prawej stronie kompozycji. Stojąca naprzeciwko mnicha święta jest widocznie wyniszczona surową ascezą. Jej wychudzone ciało okrywa jedynie płaszcz otrzymany od Zosima w czasie ich pierwszego spotkania. Następne odbyło się po roku, zaś przed kolejnym Maria zmarła pozostawiając wiadomość: „Ojczy Zosimie, oddaj ziemi ciało pokornej Marii; oddaj ziemi, co z ziemi pochodzi; dołącz do prochu to co jest prochem i pomódl się za mnie wzywając Bożego imienia; umieram w miesiącu *pharmouti* w egipskim sposobie liczenia, co daje kwiecień u Rzymian, nocą w dniu męki Zbawiciela, posiliwszy się pokarmem mistycznym”.¹²⁵⁸ Zosim pragnął pochować ciało Marii, ale nie miał narzędzia odpowiedniego do wykopania grobu. Wtedy zobaczył przyjaźnie wyglądającego Iwa, zbliżającego się do tego miejsca. Zwierzę wykopało jamę wystarczającą do pochówku zmarłej. Ukazanie na lubelskim fresku trzech lwów wynika zapewne ze względów kompozycyjnych.¹²⁵⁹ Główną myślą teologiczną tej

¹²⁵⁷ Zdaniem krytyków tekst przypisywany Sofroniuszowi jest najprawdopodobniej pobożną legendą. Nie zmienia to jednak faktu, że na pustyni palestyńskiej żyła święta imieniem Maria. Świadczą o niej Cyryl ze Scytopolis oraz Jan Moschos. Ich opowiadania różnią się nieco między sobą, jednak przyjmuje się, że z pewnością dotyczą one przedstawionej na omawianym fresku świętej. Zob. J. Sauget, *Maria Egiziaca*, w: „Bibliotheca Sanctorum”, red. Pontificia Università lateranense and Istituto Giovanni XXIII, t. 8, Roma 1966, s. 981-986 (981-991); H. Fros, *Martyrologium...*, dz. cyt., s. 70; J. Figiel, *Maria Egipcjanka*, w: „Encyklopedia Katolicka”, dz. cyt., s. 1304 (1304-1305); Cyryl ze Scytopolis, *Żywoty mnichów...*, dz. cyt., s. 467-469; Jan Moschus, *Łąka duchowna...*, dz. cyt., s. 155-156

¹²⁵⁸ Cyt. za: J. Sauget, *Maria Egiziaca*, dz. cyt., s. 984 (tłum. K. Klauza)

¹²⁵⁹ A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 106

ikony jest misterium dobrej śmierci (będąc niejako uzupełnieniem treści zawartych w *Śmierci ubogiego Łazarza* (il.)). Św. Maria Egipcjanka zrealizowała wzór ubóstwa zawarty w Jezusowej przypowieści o bogaczu i Łazarzu (Łk 16, 19-31). W czasie swego pobytu na pustyni nie posiadała niczego¹²⁶⁰ – zgodnie z monastycznym ideałem wyrzekła się ziemskich przywiązań. Żywiła się jedynie pokarmem, który zabrała ze sobą rozpoczynając życie na pustyni, a którego ilość nie zmniejszała się z biegiem lat.¹²⁶¹ Ten sposób życia odzwierciedlał całkowitą zależność świętej od Boga, co upodabnia ją do przedstawionego na sąsiadującym fresku ubogiego Łazarza.¹²⁶² W scenie *Komunii i pogrzebu św. Marii Egipcjanki* zostało dodatkowo podkreślone znaczenie Eucharystii jako „lekarstwa nieśmiertelności”, dającego udział w życiu nieprzemijającym.¹²⁶³ W Kościele wschodnim św. Maria Egipcjanka nosi tytuł „bardzo podobnej” (преподобная), wskazujący na jej wielkie upodobnienie do Chrystusa.¹²⁶⁴ W lubelskim fresku znalazło ono wyraz w wyniszczonym ascezą ciele świętej, przezroczystym na chwałę wywyższonego na krzyżu Chrystusa.¹²⁶⁵

Kolejne dwa wizerunki świętych mnichów znajdują się w górnej partii północnej ściany nawy, gdzie po obu stronach okna namalowano św. Pafnucego (il. 78) i św. Onufrego (il. 79). Atrybucja drugiego ze świętych nie stwarza wątpliwości – został on przedstawiony jako starzec z długą brodą, odziany jedynie w przepaskę z liści. Lewą dłoń trzyma na wysokości serca, prawą unosi w geście błogosławieństwa. Jest to utrwalony w ikonograficznej tradycji sposób przedstawiania św. Onufrego.¹²⁶⁶ Jego ciało wyniszczone ascezą wskazuje, że jego drogą do świętości było życie podobne do tego, które wiódł św. Makary i św. Maria Egipcjanka. Naprzeciwko św.

¹²⁶⁰ Z tego powodu głównym ikonograficznym atrybutem świętej są długie włosy, okrywające jej nagie, spalone słońcem ciało. Zob. A. Raggi, *Maria Egziaca. Ikonografia*, w: „Bibliotheca Sanctorum”, red. Pontificia Università lateranense and Istituto Giovanni XXIII, t. 8, Roma 1966, s. 991 (tłum. K. Klauza) (991-994); I. Chiesi, *Co to za święty? Sztuka czytania obrazów. Słownik ikonografii*, tłum. K. Kozak, Kielce 2018, s. 375

¹²⁶¹ Autorzy przekazów dotyczących św. Marii Egipcjanki podają różne wersje szczegółów dotyczących jej życia na pustyni i pożywienia. Wszyscy są jednak zgodni co do tego, że św. Maria Egipcjanka dostała podobnej łaski do tej, którą Bóg wyświadczył goszczącej Eliasza wdowie z Sarepty. Zob. Cyryl ze Scytopolis, *Żywoty mnichów...*, dz. cyt., s. 468; Jan Moschus, *Łąka duchowa...*, dz. cyt., s. 156

¹²⁶² Głęboka skrucha jest warunkiem autentycznej modlitwy.

¹²⁶³ Zob. W. Hryniewicz, *Misterium śmierci...*, dz. cyt., s. 48-49

¹²⁶⁴ Zob. P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 17

¹²⁶⁵ Por. H. U. von Balthasar, *Chwała*, t. 1, s. 587; tenże, *Chwała*, t. 3/2, cz. 2, s. 171

¹²⁶⁶ Autor „Hermenei” podaje, że św. Onufry powinien być przedstawiany jako „Starzec nagi, długowłosy, z brodą do ziemi, mówi: „Niechaj sytość brzucha nie oddziela cię od Chrystusa, niechaj błoto namiętności cię nie wciąga - bo inaczej płakać będziesz we wszechogarniających płomieniach.”” Zob. Dionizjusz z Furny, *Hermeneia...*, dz. cyt., s. 210; M. Janocha, *Ikony...*, dz. cyt., s. 364; A. Sienkiewicz-Bartoszek, *Przedstawienia św. Onufrego na ziemiach polskich*, w: „Series Byzantina”, 2/2004, s. 155-156

Onufrego znajduje się wyobrażenie zakonnika trudnego do rozpoznania na podstawie analizy ikonograficznej.¹²⁶⁷ Przypuszcza się, że jest to św. Pafnucy – mnich, który miał zwyczaj wędrowania po pustyni i odwiedzania mieszkających tam anachoretów.¹²⁶⁸ Podczas jednej z takich wędrówek spotkał św. Onufrego. Wysłuchał świadectwa jego życia, towarzyszył mu w ostatnich chwilach, pochował jego ciało, po czym opisał wszystkie te wydarzenia dla pouczenia wiernych.¹²⁶⁹ Pejzaż, na tle którego został ukazany św. Onufry, może być dodatkową przesłanką do rozpoznania w prezentowanym mnichu św. Pafnucego.¹²⁷⁰ Św. Pafnucy napisał, że po śmierci pustelnika jego grotę zapadła się z wielkim hukiem, a rosnące obok drzewo zostało wyrwane z korzeniami. Widząc to św. Pafnucy poznał, że nie jest wolą Bożą, aby pozostał w tej pustelni. Wrócił więc do Egiptu głosić Kościołom to, co zobaczył i usłyszał.¹²⁷¹ Święty Pafnucy jawi się zatem nie tylko jako biograf św. Onufrego, ale jako ktoś, kto poszukuje woli Bożej i wypełnia ją. Koresponduje to z jego imieniem, które z koptyjskiego oznacza „sługa Boży”.¹²⁷²

Zgodnie z relacją św. Pafnucego, św. Onufry udał się na pustynię by wieść życie na wzór proroków Eliasza i Jana Chrzciciela.¹²⁷³ Podczas pobytu w odosobnieniu oddawał się surowej ascezie, za co Bóg wynagrodził go niezwykłymi łaskami: posłał anioła, by wspomagał anachoretę, a następnie sprawił, że w jego pustelni wyrosło drzewo owocujące przez cały rok – tak, by św. Onufry zawsze miał pokarm doczesny. Bóg zatroszczył się także o pokarm duchowy dla swojego sługi – co tydzień posyłał anioła, który udzielał św. Onufremu komunii.¹²⁷⁴ Przedstawienie św. Onufrego zawiera nawiązanie istotnych elementów duchowości hezychastycznej – modlitwy ze

¹²⁶⁷ Poza brakiem podpisu i atrybutów pozwalających na identyfikację postaci dodatkową trudność stanowi fakt, że wizerunek ten został niemal w całości zrekonstruowany. zob. A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 107

¹²⁶⁸ J. Sauget, *Pafnutio*, w: „Bibliotheca Sanctorum”, red. Pontificia Università lateranense and Istituto Giovanni XXIII, t. 10, Roma 1968, s. 26 (tłum. K. Klauza)

¹²⁶⁹ Dzieło św. Pafnucego weszło do łacińskich wydań „Vitae Patrum”. Zob. Pafnutio, abbate, *Vita sancti Onuphrii*, w: „Vitae Patrum”, t. 1, Paris 1849, s. 212-220; por. M. Janocha, *Ikony...*, dz. cyt., s. 364; H. Fros, F. Sowa, *Księga imion...*, dz. cyt., t. 4, s. 483

¹²⁷⁰ Zob. A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 107

¹²⁷¹ Pafnutio, abbate, *Vita sancti Onuphrii*, dz. cyt., s. 220

¹²⁷² H. Fros, F. Sowa, *Księga imion...*, dz. cyt., t. 4, s. 482

¹²⁷³ Św. Onufry jest drugim, obok św. Grzegorza Teologa, świętym mówiącym o inspiracji przykładem życia Eliasza i Jana Chrzciciela. Przedstawienie tych wszystkich postaci w lubelskiej Kaplicy Zamkowej posiada głęboki sens. Udający się kolejno na pustynię święci wskazują drogę wiodącą do przeobóstwienia.

¹²⁷⁴ Pafnutio, abbate, *Vita sancti Onuphrii*, dz. cyt., s. 215-216

łzami¹²⁷⁵ i dobrej śmierci.¹²⁷⁶ Jego oddane modlitwie i ascezie życie doprowadziło do osiągnięcia przezeń łaski przeobóstwienia, czego widzialnym znakiem była jasność ocieniająca (łac. *obumbravit*) ciało świętego w momencie śmierci.¹²⁷⁷ Przebywanie w „mrokach Bożej światłości” stanowi cel nieustannej modlitwy praktykowanej przez hezychastów. Choć św. Onufry żył przed rozkwitem tego nurtu duchowości, jego przykład został postawiony za wzór dla wszystkich dążących przez wyciszenie do kontemplacji światła Taboru. Wysokie, opromienione blaskiem Bożej łaski góry widniejące obok świętego potwierdzają wzniosłość tego sposobu życia.

Jedyną przedstawioną w lubelskiej Kaplicy Zamkowej świętą, której kult rozpowszechniał się w epoce hezychazmu, jest św. Paraskiewa Tyrnowska (il. 80). Przedstawiono ją na południowej ścianie prezbiterium, w pobliżu ściany tęczowej. Imię Paraskiewa pochodzi od greckiego słowa oznaczającego piątek (*παρασκευή*) i stanowi symboliczne nawiązanie do dnia śmierci Chrystusa.¹²⁷⁸ Cześć dla św. Paraskiewy Tyrnowskiej (zwanej Paraskiewą-Petką lub Paraskiewą Młodsza) dotarła do Polski wraz z kultem św. Paraskiewy Piatnicy, zwanej Wielką Męczennicą, co zaowocowało wymieszaniem w świadomości wiernych oraz w ikonografii elementów charakterystycznych dla obu świętych.¹²⁷⁹ Analiza ikonograficzna lubelskiego fresku nie pozwala na jednoznaczną atrybucję świętej.¹²⁸⁰ Na pozbawionym podpisu

¹²⁷⁵ Dar łez świadczy o otrzymaniu łaski głębokiej skruchy, która w rozumieniu hezychastów jest warunkiem prawdziwej modlitwy. Zob. K. Leśniewski, *Hezychazm...*, dz. cyt., s. 64; por. A. Borkowski, *Modlitwa w prawosławnej tradycji filokalicznej*, Warszawa 2021, s. 211-214

¹²⁷⁶ Do momentu śmierci pustelnika nawiązuje pejzaż w tle ikony. Motyw dobrej śmierci łączy wizerunek św. Onufrego z przedstawionymi na przeciwległej ścianie ikonami św. Marii Egipcjanki i ubogiego Łazarza. Zob. Pafnutio, abbate, *Vita sancti Onuphrii*, dz. cyt., s. 220

¹²⁷⁷ „Post haec [Onuphrius – E. S.] surrexit, et ad Dominum lacrymans oravit, genua flexit, atque subito dixit: In manus tuas, Deus, commendo spiritum meum. Cumque haec dixisset, lumen splendidum corpus ejus obumbravit, et in ipsius claritate luminis anima sancta carne soluta est.” Zob. Pafnutio, abbate, *Vita sancti Onuphrii*, dz. cyt., s. 218

¹²⁷⁸ Rodzice św. Paraskiewy Piatnicy (Rzymskiej) żywili wielkie nabożeństwo do męki Chrystusa i we wszystkie piątki praktykowali post oraz gorliwą modlitwę. Ich pobożność znalazła wyraz także w imieniu nadanym córce. Biografię świętej można odnaleźć w dziele „Florilegium” z XI w. oraz w „Passio” autorstwa kapłana Jana z wyspy Eubei, wydanych w F. Dölger; P. Wirth, *Polychronion*, Heidelberg 1966, s. 226-237; Zob. R. Janin, *Parasceve*, w: „Bibliotheca Sanctorum”, red. Pontificia Università lateranense and Istituto Giovanni XXIII, t. 10, Roma 1968, s. 328-329 (tłum. K. Klauza)

¹²⁷⁹ M. Janocha, *Ikony...*, dz. cyt., s. 370-381; por. ikona św. Paraskiewy Tyrnowskiej w zbiorach Muzeum Nadorowego w Warszawie, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/518389> [dostęp 31.01.2022]

¹²⁸⁰ Michał Walicki wysnuł przypuszczenie, że może to być św. Helena. Jej obecność w sąsiedztwie scen pasyjnych tłumaczyłaby legenda o odnalezieniu przez świętą relikwii krzyża Pańskiego. Św. Helena jako cesarzowa była jednak przedstawiana w koronie, której brak lubelskiej świętej. Zdaniem Anny Różyckiej-Bryzek interesujący nas fresk przedstawia św. Paraskiewę Piatnicę (Rzymską). Zaliczona w poczet Wielkich Męczennic została z czasem uznana za personifikację Wielkiego Piątku, co tłumaczyłoby jej obecność w sąsiedztwie scen pasyjnych. Z tezami tymi nie zgadza się Canko Canev uważający, że w lubelskiej kaplicy przedstawiono św. Paraskiewę Tyrnowską. Zob. M. Walicki, *Malowidła ścienne...*, dz. cyt., s. 86; A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt.,

wizerunku widnieje kobieta w brązowym płaszczu narzuconym na granatową tunikę. W prawej dłoni trzyma krzyż, w lewej zamkniętą księgę. Kolor maforionu może sugerować, że jest to mniszka, która umarła dla świata pozbywając się ziemskich przywiązań.¹²⁸¹ Krzyż i księga są zwyczajowymi atrybutami męczenników, ale mogą też wskazywać, że „białe męczeństwo” św. Paraskiewy-Petki dokonało się z powodu umiłowania przez nią Ewangelii, a było możliwe dzięki mocy Chrystusowego krzyża.

Święta Paraskiewa-Petka żyła prawdopodobnie w X w. i pochodziła z miejscowości Epibatai w pobliżu Konstantynopola. Początkowo była mniszką w klasztorze w rodzinnej miejscowości, następnie udała się na pustynię by wieść życie wypełnione modlitwą i ascezą.¹²⁸² Po latach spędzonych w ten sposób odbyła pielgrzymkę do sanktuariów Konstantynopola i wróciła do rodzinnej miejscowości, gdzie zmarła.¹²⁸³ Kult św. Paraskiewy Tyrnowskiej szerzył się wraz z peregrynacją jej relikwii po terenach bałkańskich. Wielkim czcicielem tej świętej był Eutymiusz Tyrnowski. Jego uczeń, Grzegorz Cambłak, zaszczyił cześć św. Paraskiewy na terenie Królestwa Polsko-Litewskiego i Wielkiego Księstwa Litewsko-Ruskiego. Cambłak był autorem tekstów pochwalnych oraz liturgicznych ku czci świętej, a także uczynił ją patronką swojej metropolii.¹²⁸⁴ Fakty te zdaniem Caneva przemawiają za tym, by widzieć w lubelskim fresku św. Paraskiewę Tyrnowską. Postać tej świętej wpisuje się w wyraźnie zaakcentowaną w lubelskiej polichromii gloryfikację ascezy prowadzącej do przebóstwiającego zjednoczenia z Bogiem. Św. Paraskiewa, ciesząca się w Kościele prawosławnym mianem „bardzo podobnej” (преподобная),¹²⁸⁵ uzyskiwała podobieństwo do Chrystusa na drodze umiłowania Jego nadprzyrodzonego piękna.¹²⁸⁶

s. 86-87; R. Janin, *Parasceve*, dz. cyt., s. 329 (tłum. K. Klauza); C. Canev, *Kaplica Trójcy...*, dz. cyt., s. 37-38; H. Fros, F. Sowa, *Księga imion...*, dz. cyt., t. 3, s. 16-17

¹²⁸¹ Zob. D. Klejnowski-Różycki, *Studium ikony*, dz. cyt., s. 178-185; K. Klauza, *Teologiczna hermeneutyka...*, dz. cyt., s. 149-150

¹²⁸² Żyjąc na pustyni oddawała się modlitwie i nocnym czuwaniom. Spała bezpośrednio na ziemi. Od poniedziałku do piątku nie jadła i nie piła; jedynie w soboty i w niedziele przyjmowała nieco chleba i wody. Zob. G. Mongelli, *Parasceve la Giovane*, w: „Bibliotheca Sanctorum”, red. Pontificia Università lateranense and Istituto Giovanni XXIII, t. 10, Roma 1968, s. 328 (tłum. K. Klauza)

¹²⁸³ H. Fros, F. Sowa, *Księga imion...*, dz. cyt., t. 4, s. 508

¹²⁸⁴ Zob. M. Kuczyńska, *Paraskiewa-Petka Tyrnowska w rosyjskim wariacie służby*, w: „Poznańskie Studia Sławistyczne”, 5/2013, s. 159; D. Gabska, *Św. Paraskiewa-Petka z Epiwatu – kilka uwag o serbizacji kultu*, w: „Latopisy Akademii Supraskiej”, 10/2019, s. 147

¹²⁸⁵ Zob. J. Gienza, *Cerkwie i ikony Łemkowszczyzny*, Rzeszów 2017, s. 55

¹²⁸⁶ Motyw filokaliczny jest charakterystyczny dla duchowości chrześcijańskiego Wschodu, reprezentowanej przez wielu świętych wyobrażonych w lubelskiej Kaplicy Zamkowej. Zob. W. Kawecki, *Teologia piękna...*, dz. cyt., s. 21

Wizerunek św. Paraskiewy nie jest jedynym niemożliwym do jednoznacznego odczytania freskiem. Podobnych trudności w atrybucji świętych przedstawionych w lubelskiej następcza rozpoznanie świętych orędujących za polskim królem w scenie *Adoracji Maryi przez Władysława Jagiełłę* (il. 64). Na fresku ukazano klęczącego przed tronu Bogurodzicą polskiego króla w towarzystwie dworzan oraz dwóch świętych mężczyzn. Postać stojąca przy Władysławie Jagielle nosi szaty biskupie i zdaniem A. Różyckiej-Bryzek należy w niej widzieć św. Mikołaja otaczanego wielką czcią zarówno na terenach, gdzie wychowywał się monarcha, jak i w Polsce.¹²⁸⁷ Stojący po przeciwnej stronie tronu mężczyzna został pozbawiony atrybutów, które umożliwiłyby jego identyfikację. Anna Różycka-Bryzek upatruje w nim „równego Apostołem” Konstantyna Wielkiego, lecz propozycja ta ma charakter hipotezy¹²⁸⁸, mało prawdopodobnej z punktu widzenia całości programu teologicznego kaplicy.¹²⁸⁹ Odmianą hipotezę podaje Canko Canev, który twierdzi, że na fresku przedstawiono świętych Apostołów Słowian Cyryla i Metodego. Tego drugiego należałoby widzieć w postaci stojącej przy Władysławie Jagielle.¹²⁹⁰ Canev wyjaśnia, że postępowaniem św. Metodego inspirował się metropolita Grzegorz Cambłak, dążący do zjednoczenia Słowian dwóch chrześcijańskich wyznań.¹²⁹¹ W mężczyźnie odzianym w szaty kojarzące się z ubiorem filozofa należałoby w takim wypadku widzieć św. Cyryla

¹²⁸⁷ Ponadto św. Mikołaj był patronem biskupa Mikołaja Trąby, bliskiego współpracownika Władysława Jagiełły, kierującego polską delegacją na sobór w Konstancji i uchodzącego w kuluarach za kandydata na papieża. Zob. A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 119; zob. M. Janocha, *Ikony...*, dz. cyt., s. 351

¹²⁸⁸ Autorka zwraca uwagę na świecki strój dostojnika, zbieżność odcienia jego płaszcza z płaszczem Władysława Jagiełły oraz na czapkę charakterystyczną dla ikonografii władców. Zob. A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 119; teźże, *Freski bizantyńsko-ruskie...*, dz. cyt., s. 154

¹²⁸⁹ Konstantyn Wielki uchodzi za świętego jedynie w Kościele Wschodnim, a cześć, którą zaczęto mu oddawać nie wynikała z aklamacji ludu, ale została rozwinięta dla podniesienia kościelnego prestiżu Konstantynopola. Fakty te sprawiają, że sylwetka Konstantyna znacznie odbiega od przedstawionych w kaplicy świętych czczonych w obu Kościołach. Zob. A. Amore, *Constantino*, w: „Bibliotheca Sanctorum”, red. Pontificia Università lateranense and Istituto Giovanni XXIII, t. 6, Roma 1965, s. 328 (tłum. K. Klauza); H. Fros, F. Sowa, *Księga imion...*, dz. cyt., t. 3, s. 520

¹²⁹⁰ Święty Metody był biskupem i tak też przedstawiano go na ikonach. Św. Mikołaj zazwyczaj był malowany jako długobrody starzec, zaś na lubelskim fresku ukazano mężczyznę w sile wieku. Byłby to dodatkowy argument przemawiający za tym, by widzieć tu św. Metodego. Zob. Dionizjusz z Furny, *Hermeneia...*, dz. cyt., s. 105; M. Janocha, *Ikony...*, dz. cyt., s. 350-363

¹²⁹¹ Naśladowanie przez Cambłaka świętego Apostoła Słowian było motywem wielu podejmowanych przezeń działań. W sposób szczególnie uwidoczniło się to w tym, że jak św. Metody sprawował przez papieżem liturgię w obrządku wschodnim, tak metropolita kijowski powtórzył ten gest w czasie soboru w Konstancji. Zob. C. Canev, *Kaplica Trójcy...*, dz. cyt., s. 40

zwanego Filozofem.¹²⁹² Kluczowym elementem dla rozpoznania tej postaci był zapewne napis na trzymanym przez nią zwoju, dziś już nieczytelny.¹²⁹³

Niezależnie od atrybucji, obie przedstawione na fresku postacie świętych mężczyzn mają charakter ekumeniczny (św. Mikołaj jako biskup czczony w Kościołach obu obrządków oraz Konstantyn Wielki, do osiągnięć którego porównano religijne zasługi Władysława Jagiełły¹²⁹⁴; szacunkiem obu Kościołów cieszyli się także Bracia Sołuńscy). Biorąc pod uwagę królewskie dążenie do zjednoczenia Kościołów oraz działalność Grzegorza Cambłaka na rzecz tej sprawy, druga hipoteza wydaje się być bardziej prawdopodobna. Święci Cyryl i Metody w lubelskiej Kaplicy Zamkowej akcentują tożsamość chrześcijańskiego rytu wschodnich ludów Europy. Nieuchronna konfrontacja z ekspansywnym charakterem misji niemieckich na ziemiach słowiańskich zyskała w dziele Braci Sołuńskich własny rys kulturowy (alfabet, dokumentacja prawna, doktrynalna i obyczajowa). Mimo, że ich dzieło zostało powstrzymane, jego owoce przetrwały dzięki Bułgarom, zaś od X w. poprzez obecność Słowian wschodnich na Rusi, tradycja cyrylomedotiańska zakorzeniła się na ziemiach, którymi jako król władał Jagiełło. Co więcej - w obliczu konfrontacji z Krzyżakami kult Braci Sołuńskich przypominał podobną, niezrealizowaną do końca wizję współżycia w cesarstwie plemion wschodnich. Osobne znaczenie ma przykład translatorskiego wkładu Braci w zaistnienie liturgii, studiów Pisma Świętego i znajomość Ojców Kościoła. To wkład nauki do dziedzictwa duchowości chrześcijańskiej na ziemiach połączonych unią Polski i Litwy.

4.4. Martyrologia wizualna

W programie fresków lubelskiej Kaplicy Zamkowej zawarto liczne przedstawienia męczenników – niezłomnych świadków wiary w Chrystusa. Wśród możliwych do rozpoznania postaci znajdują się święci cieszący się wielkim szacunkiem w Kościele katolickim i prawosławnym: św. Jerzy, św. Dymitr, św. Teodor Tiron, św. Teodor Stratilates, a także anargyrowie: św. Kir i Jan, św. Kosma i Damian. Pozostałe postaci kobiet i mężczyzn widniejące na filarze (il. 80, 81, 82) nie

¹²⁹² Św. Cyryl był filozofem, więc takie przedstawienie jest uzasadnione. Zob. V. Grumel, *Cirillo e Metodio*, w: „Bibliotheca Sanctorum”, red. Pontificia Università lateranense and Istituto Giovanni XXIII, t. 4, Roma 1964, s. 1328 (tłum. K. Klauza)

¹²⁹³ Zdaniem Caneva w zniszczonym tekście można widzieć fragment cyrylicy – byłby to więc atrybut św. Cyryla. Sam autor tego spostrzeżenia zaznacza jednak, że ma ono wyłącznie charakter hipotezy. Zob. C. Canev, *Kaplica Trójcy...*, dz. cyt., s. 41

¹²⁹⁴ Zob. A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 120

są możliwe do rozpoznania, ale nie ulega wątpliwości, że dzięki swojej heroicznej postawie zasłużyły one na miano filarów Kościoła.¹²⁹⁵ Do rozwiązania pozostaje także kwestia atrybucji dwóch świętych niewiast wyobrażonych nad przedstawieniem *Daniela w jaskini lwów* (il. 59).¹²⁹⁶ Lubelskie ikony męczenników nie są tylko wspomnieniem heroicznej postawy żyjących w starożytności świadków Chrystusa, ale uzmysławiają, że męczeństwo jest trwałą rzeczywistością Kościoła. Hans Urs von Balthasar zauważył, że „stan prześladowania jest normalnym stanem Kościoła, a męczeństwo chrześcijan – normalnym stanem wyznawania wiary”.¹²⁹⁷ Postaci żołnierzy, którzy oddali życia za Chrystusa miały za zadanie umacniać w wierze nowo ochrzczonego króla oraz jego dwór.

4.4.1. Rzeź niewiniątek jako zapowiedź męczeństwa chrześcijan

Poczet wyobrażonych w lubelskiej Kaplicy Zamkowej męczenników otwiera scena *Rzezi niewiniątek* (il. 77), uważanych za figury ginących za wiarę chrześcijan.¹²⁹⁸ Na fresku ukazano Piłata wydającego rozkaz zabicia dzieci oraz – po drugiej stronie kompozycji – moment wykonania tego rozkazu. Zwraca uwagę brak niewiast próbujących bronić niemowlęta oraz oplakujących te zmarłe, a także znaczne zredukowanie liczby widocznych na ikonie dzieci, przyjmujących męczeństwo z uderzającym spokojem.¹²⁹⁹ Trzymane przez żołnierzy dwoje niemowląt wydaje się być najważniejszymi bohaterami sceny. Betlejemskie dzieci giną zamiast Jezusa,¹³⁰⁰ lecz należy pamiętać, że – zgodnie ze słowami św. Jana Chryzostoma - „Bóg wszelką niesprawiedliwą krzywdę albo zamienia nam w odpuszczenie grzechów, albo gotuje nam za nią nagrodę i najchwalebniejsze wieńce.”¹³⁰¹ Podobnie, jak z przywołanego w Mt 2, 18 fragmentu Księgi Jeremiasza (Jr 31,15) przebijała nadzieja na powrót

¹²⁹⁵ Największą grupę niezidentyfikowanych świętych można dostrzec na filarze. Zgodnie z „bizantyńskim” kanonem zdobienia świątyń malowano tu tych, którzy „w duchowej walce stoją na straży Kościoła.” Zob. I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 47

¹²⁹⁶ Istnieje propozycja, by w kobiecie w czerwonej szacie widzieć św. Anastazję, jednak ta kwestia wymaga dalszych badań. Zob. A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 109

¹²⁹⁷ Cyt. za: A. Bruździński, *Średniowieczny męczennik... męczennik – miles est athleta Christi. Męczeństwo w Polsce w okresie średniowiecza jako wyraz tożsamości i wiarygodności Kościoła*, w: „Kościół w Polsce. Dzieje i kultura”, red. J. Walkusz, Lublin 2011, s. 42

¹²⁹⁸ A. Różycka-Bryzek, *Freski bizantyńsko-ruskie...*, dz. cyt., s. 61

¹²⁹⁹ Autor „Hermenei” zaleca przedstawienie dzieci wyrwanych matkom i torturowanych. Ponadto na ikonie „Ziemia zasłana jest gęsto ciałami dzieci w powijkach lub w ubrankach.” Zob. Dionizjus z Furny, *Hermeneia...*, dz. cyt., s. 106

¹³⁰⁰ Egzegeci zwracają uwagę na to, że opisująca w Mt 2, 16-18 rzeź niewiniątek pokazuje, że życie Jezusa od początku było w śmiertelnym niebezpieczeństwie. Zob. A. Paciorek, *Nowy komentarz biblijny. Ewangelia wg św. Mateusza. Rozdziały 1-13*, t. 1, cz. 1, Częstochowa 2005, s. 134

¹³⁰¹ Cyt. za: *Komentarz Świętych Ojców...*, dz. cyt., s. 53

Izrealitów z wygnania, tak w męczeństwie Betlejemskich dzieci tli się nadzieja na to, że Jezus, jako prawdziwy Izrael, spełni związek przymierza jako Syn Boży.¹³⁰² Mocą przymierza we krwi Jezusa zwyciężyli wszyscy przedstawieni w lubelskiej Kaplicy Zamkowej męczennicy.

4.4.2. Żołnierze męczennicy jako wzór etosu rycerskiego

Na ścianie zachodniej, w sąsiedztwie *Daniela w jaskini lwów* (il. 59), przedstawiono dwóch żołnierzy męczenników, stanowiących wzór rycerskiego etosu. Jeden z nich stoi na smoku (il. 84), zaś dolna partia malowidła przedstawiająca drugiego mężczyznę uległa zniszczeniu (il. 83). Według powszechnie przyjętej opinii wyobrażono tu św. Teodora Stratilatesa (widnieje po lewej jako wyższy rangą wojskową) i św. Teodora Tirona (po prawej).¹³⁰³ Z poglądem tym nie zgadza się Canko Canev, sugerując, że święci Teodorowie zostali namalowani na filarze w centrum nawy.¹³⁰⁴ Nie udało się odnaleźć artykułu, w którym rozwinął tę hipotezę.¹³⁰⁵ Wydaje się, że można przypuszczać, iż parę wojowników pod chórem tworzą zatem św. Dymitr i św. Jerzy. Są to święci, którzy od czasów starożytnych cieszyli się tytułem „wielkomęczenników”, czyli świadków, których śmierć przyczyniła się do nawrócenia wielu pogan.¹³⁰⁶ Ten aspekt ich świętości doskonale wpisuje się w teologiczny program dzieła mistrza Andrzeja. Święty Dymitr z Salonik (il. 83) jest jednym z wielkich męczenników Kościoła wschodniego. Cieszył się on szczególnym kultem wśród Słowian bałkańskich.¹³⁰⁷ Był patronem żołnierzy, szczególnie krzyżowców wzywających jego pomocy w walce z niewiernymi.¹³⁰⁸ Fakt ten czyni św. Dymitra, podobnie jak przedstawionego obok św. Jerzego, skutecznego orędownika w wojnie z krzyżakami. Gorącym czcicielem św. Dymitra był metropolita

¹³⁰² *Międzynarodowy komentarz do Pisma Świętego. Komentarz katolicki i ekumeniczny na XXI wiek*, red. W. Farmer, S. McEvenue, A. Lovoratti, D. Dungan, red. pl. W. Chrowstowski, T. Mieszkowski, P. Pachciarek, Warszawa 2001, s. 1149

¹³⁰³ Z tego samego względu w „Hermenei” Teodor Stratilates został wymieniony przed Teodorem Tironem. W polskim wydaniu dzieła Dionizjusza zamieszczono reprodukcje przedstawionych w Lublinie wojowników, co świadczy o powszechności tej atrybucji. Zob. Dionizjusz z Furny, *Hermeneia...*, dz. cyt., s. 198, 206

¹³⁰⁴ C. Canev, *Kaplica...*, dz. cyt., s. 38; tenże, *Funkcja kaplicy...*, dz. cyt., s. 311

¹³⁰⁵ Naukową działalność Caneva przerwała przedczesna śmierć. Bibliografię autora podaje: K. Rikev, *Bułgarystyczna działalność dr Tsanko Tsaneva na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie*, w: „Zeszyty Cyrylo-Methodiańskie”, 6/2017, s. 172-173

¹³⁰⁶ W czasach św. Jana Chryzostoma tytuł „wielkomęczennika” przysługiwał tylko św. Jerzemu i św. Dymitrowi. Zob. J. Charkiewicz, *Typologia świętych...*, dz. cyt., s. 347

¹³⁰⁷ A. Różycka-Bryzek, *Dymitr z Salonik*, w: „Encyklopedia Katolicka”, red. R. Łukaszuk, L. Bieńkowski, F. Gryglewicz, t. III, Lublin 1985, s. 422

¹³⁰⁸ H. Fros, J. Sowa, *Księga imion...*, dz. cyt., t. 2, s. 85

Grzegorz Cambłak.¹³⁰⁹ Wydaje się, że jego wpływowi można przypisać wyobrażenie nad chórem patrona miejscowości, z której pochodzili przedstawieni poniżej Bracia Sołuńscy.¹³¹⁰

Jak wspomniano wyżej, w rycerzu przedstawionym obok św. Dymitra można upatrywać św. Jerzego, męczennika z Kapadocji (il. 84). Depczący smoka¹³¹¹ uzbrojony młodzieniec odpowiada tradycyjnym przedstawieniom tego świętego,¹³¹² ale nie jest to najważniejsza przesłanka dotycząca atrybucji postaci. Święty Jerzy był żołnierzem w randze oficera. W czasie prześladowań wywołanych przez Dioklecjana rozdał swój majątek ubogim i wyznał wiarę w Chrystusa. Za odmówienie złożenia ofiary bogom został poddany długotrwałym torturom zakończonym męczeńską śmiercią.¹³¹³ Postawienie posłuszeństwa Bogu ponad posłuszeństwem cesarowi łączy św. Jerzego z przedstawionym obok prorokiem Danielem (il. 59, 61). Elementem biografii obu świętych jest także pokonanie zwierzęcia symbolizującego siły zła.¹³¹⁴ Demoniczną konotację smoka podkreśla wyobrażenie go w podziemnej grocie. Kolejną przesłanką, dla której św. Jerzy zajmuje tak ważne miejsce w lubelskiej Kaplicy Zamkowej jest fakt, że należy on do Czternastu Świętych Wspomożycieli, przyzywanych w chorobach duszy i ciała.¹³¹⁵ Orędownictwo św. Jerzego w czasie epidemii, trądu i syfilsu,¹³¹⁶ łączy go z przedstawionymi nieopodal świętymi anargyrami (il. 74).

¹³⁰⁹ Napisał on „Słowo pochwalne Dymitra Soluńskiego”. Zob. C. Canev, *Piętnastowieczna Polska jako łącznik wielkich kultur chrześcijańskich*, w: „Kulturowe konteksty integracji europejskiej”, red. M. Walczak-Mikołajczakowa, Gniezno 2004, s. 34-42

¹³¹⁰ Św. Metody napisał kanon ku czci św. Dymitra. Fakt ten jest dodatkowym elementem łączącym wizerunek św. Dymitra z obecną pod nim kompozycją *Adoracji Maryi przez Władysława Jagiełłę*. Zob. *Metody, Kanon ku czci św. Dymitra, wielkiego męczennika z Salonik*, w: „Pasterze wiernych Słowian: święci Cyryl i Metody”, red. i tłum. A. Naumow, Kraków 1985, s. 141-144

¹³¹¹ Przekaz o pokonaniu smoka przez Jerzego został dołączony do jego biografii wraz z rozwojem kultu. Choć opowieść ta ma charakter legendarny, wpisała się mocno w ikonografię świętego oraz zyskała znaczenie symboliczne zwycięstwa nad złem. Zob. J. Swastek, *Jerzy z Kapadocji*, w: „Encyklopedia Katolicka”, red. S. Wielgus, J. Duchniewski, M. Daniluk, S. Fita, J. Misiurek, M. Rusecki, A. Stępnia, A. Weiss, t. VII, Lublin 1997, s. 1220

¹³¹² Dionizjusz z Furny zaleca przedstawiać św. Jerzego jako bezbrodego młodzieńca i opisuje go jako pierwszego spośród męczenników. Tuż za nim wymienia św. Dymitra, co może być dodatkową przesłanką dotyczącą atrybucji obu postaci. Zob. Dionizjusz z Furny, *Hermeneia...*, dz. cyt., s. 198

¹³¹³ D. Balboni, *Georgio*, w: „Bibliotheca Sanctorum”, red. Pontificia Università lateranense and Istituto Giovanni XXIII, t. 6, Roma 1965, s. 513 (tłum. K. Klauza); zob. H. Fros, J. Sowa, *Księga imion...*, dz. cyt., t. 3, s. 286

¹³¹⁴ Na fresku przedstawiono Daniela wtrąconego do jaskini lwów za zabicie czczonego przez Babilończyków węża (Dn 14, 23-32).

¹³¹⁵ J. Miller, *Catholic Activity: Fourteen Holy Helpers*, <https://www.catholicculture.org/culture/liturgicalyear/activities/view.cfm?id=886> [dostęp 7.03.2022]

¹³¹⁶ Św. Jerzy jest także, na równi ze św. Sebastianem i św. Maurycym, patronem łuczników, halabardników, rusznikarzy, snyderzy, płatnerzy, siodlarzy, obrońcą przeciw jadowitym węzom, a w krajach słowiańskich przeciwko czarownicom. Zob. D. Balboni, *Georgio*, dz. cyt., s. 520

Na filarze podtrzymującym sklepienie nawy znajduje się osiem przedstawień świętych wojowników (il. 81, 82, 83). Z dużą dozą prawdopodobieństwa można przypuszczać, że są wśród nich św. Teodor Tiron i św. Teodor Stratilates. Należą oni do najbardziej znanych męczenników w Kościele Wschodnim,¹³¹⁷ ponadto obaj cieszyli się dużym szacunkiem w ojczyźnie Grzegorza Cambłaka.¹³¹⁸ Św. Teodor Tiron był szeregowym żołnierzem, który wsławił się wielką odwagą w wyznawaniu wiary chrześcijańskiej. W odpowiedzi na propozycję namysłu nad złożeniem ofiary bogom spalił pogańską świątynię i z radością przyjął męczeństwo.¹³¹⁹ Natomiast św. Teodor Stratilates był oficerem, który ze względu na swoją mądrość i prawość cieszył się sympatią cesarza Licyniusza, a także autorytetem u podwładnych. Gdy odmówił złożenia ofiary bogom, a ich srebrne posągi rozbił i rozdał ubogim, został skazany na śmierć.¹³²⁰ Przedstawienie obu Teodorów we freskach Kaplicy Zamkowej - pomimo możliwego połączenia faktów historycznych z legendarnymi, dającymi w efekcie narracje o dwóch postaciach, zbliżonych do siebie pozycją społeczną i męczeństwem według ustalonego schematu - podkreślało wartość angażowania się w walkę w słusznej sprawie; z poszanowaniem tożsamości chrześcijańskiej aż po heroiczne oddanie życia.

4.4.3. Anargyrowie jako przykład realizacji świętości aż po oddanie życia za wiarę

Na zachodniej i północnej ścianie kaplicy, wyobrażono dwie pary świętych lekarzy męczenników: świętych Kira i Jana, Kosmę i Damiana (il. 74). Ich sylwetki tworzą niejako kontynuację pocztu wielkich mnichów z Pustyni Egipskiej odzwierciedlając chrześcijańskie przekonanie o dwóch rodzajach męczeństwa.¹³²¹ Poprzez swoją posługę potrzebującym dawali wyraz troski nie tylko o duszę ale

¹³¹⁷ Przypuszczalnie z tego powodu Anna Różycka-Bryzek sugeruje, że na filarze mogą znajdować się wizerunki św. Merkurego i św. Prokopa oraz żołnierzy męczenników z Sebasty. Zob. A. Różycka-Bryzek, *Freski bizantyńsko-ruskie...*, dz. cyt., s. 135; por. Dionizjusz z Furny, *Hermeneia...*, dz. cyt., s. 195

¹³¹⁸ C. Canev, *Kaplica...*, dz. cyt., s. 38-39

¹³¹⁹ Pochwałę jego wiary prowadzącej do męczeństwa pozostawił (obecny w lubelskich freskach) św. Grzegorz z Nyssy. Zob. Grzegorz z Nyssy, *Wybór pism*, tłum. T. Sinko, Warszawa 1963, s. 208-210 (*Pochwała wielkiego męczennika św. Teodora*, s. 203-212)

¹³²⁰ Zob. *The Great Martyr Theodore the Stratelates*, <https://www.johnsanidopoulos.com/2010/02/great-martyr-theodore-stratelates.html> [dostęp 6.03.2021]; por. A. Amore, *Teodoro*, w: „Bibliotheca Sanctorum”, red. Pontificia Università lateranense and Istituto Giovanni XXIII, t. 12, Roma 1969, s. 239 (tłum. K. Klauza)

¹³²¹ Zob. A. Bruździński, *Średniowieczny...*, dz. cyt., s. 43

i o ciało ludzi, jako mieszkania Ducha Świętego (1 Kor 3, 16). Święci Kosma, Damian i Jan w prawych dłoniach trzymają krzyże¹³²² – znaki męczeństwa, w lewych zaś atrybuty świadczące o ich lekarskiej profesji. Od tego schematu odbiega wizerunek św. Kira – lekarza i mnicha, unoszącego prawą dłoń w geście błogosławieństwa. Pierwszą parę świętych anargyrów tworzą Kosma i Damian – bracia (prawdopodobnie bliźniacy) pochodzący z Syrii.¹³²³ Zajmowali się leczeniem chorych, szczególnie biednych i odrzuconych, traktując to jako wykonywanie misji chrześcijańskiej. Oskarżono ich o unikanie płacenia podatków, tłumacząc tym argumentem fakt niepobierania opłat za swe usługi. Aresztowani i torturowani w Cyrze zostali ścięci mieczem 26 września 303 r. (305? r.).¹³²⁴ W hagiografii, zwłaszcza w jej pastoralnym wykorzystaniu, święci charytatywni lekarze męczennicy są świadkami wiary na równi ze świętymi rycerzami. Niezależnie od innych par anargyrów, św. Kosma i Damian stanowią ostoję nadziei na zdrowie albo przynajmniej na znalezienie sensu doznawanych cierpień (których w średniowieczu doświadczała większość populacji). Umieszczenie ich w wizerunków w Kaplicy Zamkowej miało charakter dydaktyczny oraz wiązało ten wątek pobożności z tradycją chrześcijańskiego Wschodu.

Drugą parą męczenników lekarzy są pochodzący z Aleksandrii św. Kir i Jan.¹³²⁵ Ten pierwszy był lekarzem i mnichem, co sprawiło, że w jego życiu wypełniły się dwa rodzaje męczeństwa – najpierw białe, następnie czerwone. Wyobrazony w lubelskiej Kaplicy św. Kir unosi prawą dłoń w geście błogosławieństwa, w lewej zaś, osłoniętej płaszczem,¹³²⁶ trzyma skrzyneczkę z lekarstwami. Szacunek, z jakim święty trzyma swój atrybut może świadczyć o jego respekcie dla podwójnego powołania, którym Bóg go obdarzył. Gest

¹³²² Nie zachował się fragment malowidła przedstawiający krzyż w dłoni św. Jana, ale układ palców, identyczny jak w przypadku św. Kosmy i Damiana pozwala przypuszczać, że zastosowano ten sam schemat przedstawienia. Por. A. Różcka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie...*, dz. cyt., s. 110

¹³²³ Wyróżnia się trzy pary świętych o tych imionach. Anna Różcka-Bryzek początkowo uważała, że w lubelskiej kaplicy przedstawiono św. Kosmę i Damiana z Arabii; później doszła do wniosku, że chodzi o braci z Azji Mniejszej. Pogląd ten jest zbieżny z zaleceniami „Hermenei” dotyczącymi obrazowania tych postaci. Canko Canev natomiast uważa, że w Lublinie zostali namalowani męczennicy rzymscy. Henryk Fros zauważył, że przekonanie o istnieniu trzech par św. Kosmy i Damiana wywodzi się prawdopodobnie z rozprzestrzeniania się oraz lokalnych adaptacji legend dotyczących braci, a jedyną pewną informacją na ich temat jest fakt, że ponieśli męczeństwo we wschodniosyryjskim Cyrze. Zob. A. Różcka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, dz. cyt., s. 110; tejsze, *Freski bizantyńsko-ruskie...*, dz. cyt., s. 135; C. Canev, *Kaplica...*, dz. cyt., s. 39; Dionizjusz z Furny, *Hermeneia...*, dz. cyt., s. 202; H. Fros, J. Sowa, *Księga imion...*, dz. cyt., t. 3, s. 527

¹³²⁴ F. Caraffa, *Cosma e Damiano*, w: „Bibliotheca Sanctorum”, dz. cyt., t. 4, s. 2323-224 (tłum. K. Klauza)

¹³²⁵ „Święty Cyrus – starzec łysy o brodzie długiej i rozdwojonej (...); Święty Jan – szpakowaty, o brodzie spiczastej.” Dionizjusz z Furny, *Hermeneia...*, dz. cyt., s. 202

¹³²⁶ Motyw ten wyróżnia postać św. Jana wśród pozostałych anargyrów.

błogosławieństwa natomiast sugeruje, że św. Kir na równi troszczył się o zdrowie ciała i duszy przychodzących doń ludzi.¹³²⁷ Św. Jan natomiast był żołnierzem i pomocnikiem Kira. Razem zajmowali się bezpłatnym leczeniem potrzebujących. Gdy dowiedzieli się o uwięzieniu w Kanopos czterech chrześcijanek, udali się do nich, by je wspierać. Wkrótce sami zostali aresztowani i ścięci.¹³²⁸ We freskach lubelskich Kir i Jan są wielkością zrównani z Kosmą i Damianem, co wskazuje na ich rangę w wierze. Umieszczenie ich postaci przy drzwiach wejściowych – w miejscu, gdzie przy kanonicznym rozpisie budynków sakralnych na Wschodzie umieszczano scenę *Sądu Ostatecznego* - oznacza okentalizowaną zamianę treści katechezy - tu mówiła ona leczącym charakterze wynoszonych ze świątyni łask Bożych otrzymanych dla świętego życia.

Wizerunki świętych w lubelskiej Kaplicy Zamkowej stanowią nośniki praktycznego przesłania adresowanego do modlących się w tym miejscu wiernych. Liczne wyobrażenia oddanych ascezie mężczyzn i kobiet wzywają do wyrzeczenia się wszystkiego ze względu na Chrystusa, przywołują pamięć o śmierci oraz Sądzie Bożym. Wojownicy, którzy oddali życie za wiarę stanowili wzór rycerskiego etosu zarówno dla członków królewskiego wojska, jak i dla przebywających w lubelskim zamku królewiczów.¹³²⁹ Istotną rolę w omawianej polichromii pełnią także wizerunki świętych Apostołów Słowian, patronujących działaniom prowadzącym do zjednoczenia chrześcijan. Najważniejszą jednak cechą świętych, wspólną dla nich wszystkich wszystkich, jest upodobnienie się do Chrystusa. Jego obraz najdoskonalej odbija w sobie Najświętsza Maryja Panna. Chwałę Syna Bożego uwielbiają wyobrażeni na sklepieniu aniołowie. Chwała ta jest celem życia wszystkich wierzących, możliwym do osiągnięcia poprzez dążenie do chrześcijańskiej doskonałości, ale przede wszystkim dzięki łasce otrzymywanej w sakramentach – szczególnie chrztu i Eucharystii. Dzięki temu katecheza fresków hagiograficznych schodzi do ewangelicznych definicji świętości ukazanych w Ośmiu błogosławieństwach zinterpretowanych w życiu wielkich świętych.

¹³²⁷ Troska ta znalazła punkt kulminacyjny w ostatnim etapie jego życia, gdy udał się do więzienia podnosić na duchu chrześcijanki skazane na śmierć.

¹³²⁸ F. Caraffa, *Ciro e Giovanni*, w: „Bibliotheca Sanctorum”, dz. cyt., t. 4, s. 2 (tłum. K. Klauza); K. Kuźmiak, *Kir i Jan*, w: „Encyklopedia Katolicka”, red. A. Szostek, Lublin 200, t. IX, s. 2; H. Fros, F. Sowa, *Księga imion...*, dz. cyt., s. 567

¹³²⁹ Zamek w Lublinie był miejscem, w którym kształcono synów Kazimierza Jagiellończyka. Zob. M. Rokinierowa, *Ilustrowany przewodnik...*, dz. cyt., s. 166-167

Rozdział piąty

5. Freski w lubelskiej Kaplicy Zamkowej jako przykład komunikowania wiary przez sztukę

Dokonane w poprzednich dwóch rozdziałach odczytanie dogmatycznego oraz hagiograficznego przekazu polichromii powstałej pod kierunkiem mistrza Andrzeja było możliwe dzięki temu, że głównym celem jej powstania była komunikacja wiary. Lubelskie freski mają za zadanie komunikować z Bogiem i przybliżyć odbiorcom treści zawarte w Biblii oraz w Tradycji.¹³³⁰ Są przykładem przekazywania wiary narodzonej z widzenia (łac. *fides ex visu*; sformułowanie to jest współcześnie używane analogicznie do Pawłowego *fides ex auditu*). Taka wiara rodzi się z tego, co zobaczone, ale i to, co zobaczone może wynikać z wiary. Paradygmat ten dotyczy zarówno twórców, jak i odbiorców lubelskiej polichromii. Freski w Kaplicy Trójcy Świętej powstały jako owoc kontemplacyjnego widzenia Postaci (Balthasarowskiej *Gestalt*¹³³¹) przez mistrza Andrzeja i jego współpracowników. Oglądający ich dzieło chrześcijanie mogą umocnić swoją wiarę (narodzi się ona z tego, co zobaczone – w momencie powstawania polichromii ten aspekt był szczególnie istotny dla przyjmujących chrzest poddanych króla), ale też zakres zobaczonych treści będzie się poszerzał wraz ze wzrostem kompetencji religijnych odbiorców.¹³³² Artystyczny program polichromii w Kaplicy Zamkowej w Lublinie pod względem merytorycznym i formalnym stanowi doskonały przykład komunikowania wiary XV-wieczną konwencją sztuki malarskiej. Podporządkowanie jej wyrazu wymaganiom liturgicznym wschodniej tradycji chrześcijaństwa, z jednoczesnym uwzględnieniem gotyckiego charakteru architektury sakralnej już w swych najbardziej podstawowych uwarunkowaniach niosło ze sobą ideę łączenia katolicyzmu z prawosławiem. Dobór motywów, jak wykazały to analizy poprzednich rozdziałów, pozostawał pod wpływem bałkańskiej tradycji liturgii i duchowości prawosławnej. Bułgarska proveniencja ikonopisów zaznaczyła się w zachowaniu kanonów rozpisu motywów a uzupełniła ją decyzja o włączeniu środowiskowych modyfikacji, gdy chodzi o program

¹³³⁰ Zob. Z. Janiec, *Komunikacyjna rola obrazu w teologii*, w: „Introibo ad altare Dei. Księdzu profesorowi Stefanowi Koperkowi CR z okazji 70-lecia urodzin i 45-lecia kapłaństwa”, red. S. Szczepaniec, J. Superson, J. Mieczkowski, Kraków 2008, s. 199 (197-207)

¹³³¹ I. Bokwa, *Kilka uwag o metodzie...*, dz. cyt., s. 51

¹³³² Por. W. Kawecki, *Zobaczyć wiarę...*, dz. cyt., s. 31

hagiograficzny i historyczny (ukazanie fundatora Władysława Jagiełły i nawiązań w formule dedykacyjnej). Dlatego w dokumentowaniu i ocenie komunikacyjnej wartości tych fresków w komunikowaniu wiary wypada uwzględnić najpierw kulturowe a następnie religijne znaczenie omawianej polichromii.¹³³³ Jednocześnie z historycznym odniesieniem w naturalny sposób rodzą się sugestie ponadczasowego wymiaru tej komunikacji, które rzeczywiście znajdują swe różne formy współczesnego wykorzystywania w obszarze życia kulturowego i kościelnego obu obrządków liturgii chrześcijańskiej. Dla kontekstu katolickiego wiąże się to z wykorzystywaniem idei „drogi piękna” (łac. *via pulchritudinis*), powszechnie przyjmowanej od XX w. W analizach estetyki katolickiej (zwłaszcza w myśli Balthasara omówionej w poprzednich częściach niniejszej dysertacji) oraz dokumentach Magisterium¹³³⁴. W kontekście zaś liturgii i duchowości prawosławnej przestrzeń sakralna Kaplicy Zamkowej kontynuuje - w ograniczonej formie *ad casum* - wiekową tradycję wspólnotowej, mistycznej modlitwy w różnych formach przewidzianych księgami liturgicznymi (utrzenia, liturgie eucharystyczne, śpiew *Akatystu* itp.). Lokalne zaś administracje kościelne – katolicka i prawosławna wspólnymi spotkaniami w Kaplicy symbolizują współczesną, wciąż aktualną ideę jednoczenia obu tradycji religijnych, co bez wątpienia leżało u podstaw decyzji fundacji królewskiej i metropolitalnych odniesień prawosławia.

5.1. Kulturowe znaczenie polichromii z Kaplicy Trójcy Świętej w Lublinie

Genius loci Kaplicy Zamkowej implikuje przede wszystkim - w swej warstwie formalnej - wyraźne odniesienia do kultury wysokiej. Zamknięta przestrzeń ze zdobieniami o charakterze mistycznym koresponduje ze słownymi, muzycznymi i plastycznymi wyrazami ludzkiej aktywności. Konkretyzacją tych związków stają się w praktyce życia kulturowego takie formy jak aktywność muzealno-dydaktyczna, zapoczątkowana 17 kwietnia 1997 r. Ponieważ przez ostatnie stulecie Kaplica przynależy do kompleksu instytucji muzealnej, jej zasoby podlegają normalnym formom kulturowego oddziaływania poprzez działalność edukacyjną. Przybiera ona postać oprowadzania wycieczek w językach: polskim, angielskim, i rosyjskim,

¹³³³ Takie ujęcie tematu odpowiada ontologicznemu pierwszeństwu kultury przed religią. Zob. W. Kawecki, *Ocalić człowieka...*, dz. cyt., s. 67 nn

¹³³⁴ Papieska Rada do Spraw Kultury, *Via pulchritudinis...*, dz. cyt. Na temat genezy tego dokumentu od zakończenia II Soboru Watykańskiego poprzez wkład Hansa Ursa von Balthasara zob. K. Klauza, *Via pulchritudinis w mariologii*, „*Salvatoris Mater*” 15(2013) nr 1-4(57-60) s. 281-300

w czasie których przekazywane są treści z zakresu historii sztuki i estetyki. Za tę formę działalności Muzeum odpowiada jego Dział Edukacji¹³³⁵. Metodyka tego przekazu określona została w specjalnym regulaminie,¹³³⁶ zaś program merytoryczny i zarazem schemat zwiedzania Kaplicy obejmuje siedem elementów:

1. Historia zamku lubelskiego i kaplicy Trójcy Świętej;
2. Architektura obiektu – styl gotycki i jego proveniencja;
3. Bizantyńsko-ruskie freski fundacji Władysława Jagiełły w Polsce oraz w Lublinie – okoliczności powstania;
4. Technika wykonania malowideł w kaplicy Trójcy Świętej w Lublinie;
5. Prezentacja wybranych scen;
6. Zatynkowanie fresków w XIX wieku i ich odkrycie przez Józefa Smolińskiego;
7. Prace konserwatorskie w kaplicy w latach 1917–1997.¹³³⁷

O efektywności tego oddziaływania świadczy m.in. frekwencja, która w 2017 r. wyniosła 59469 zwiedzających. Na uwagę zasługują projekty wykorzystania tzw. tyflografik umożliwiających osobom niewidomym poznanie Kaplicy przez modele dotykowe. Do profesjonalnej obsługi informacyjnej Dział Edukacji wyszkolił w latach 2008-2017 85 przewodników zweryfikowanych w drodze egzaminu pisemnego i ustnego. Uzupełnieniem działalności turystyczno-poznawczej są liczne publikacje naukowe i popularyzatorskie, dzięki którym sama Kaplica i jej poszczególne elementy egzemplifikują wysoce kulturowy charakter tego artefaktu.¹³³⁸ Oznacza to, że za ich redagowaniem stoją ustawiczne badania i wieloaspektowe analizy fresków,

¹³³⁵ Szerzej na temat współczesnych dokonań i planowanych działań edukacyjnych na przykładzie walorów wizualnych Kaplicy Zamkowej zob.: M. Siedlaczek, M. Gapski, *Kaplica Trójcy Świętej jako atrakcja turystyczna i miejsce edukacji historycznej i kulturowej*, w: „600 lat fresków w Kaplicy Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim. Historia, Teologia, Sztuka, Konserwacja”, red. J. Żuk-Orysiak, A. Frejlich, Lublin 2021, s. 365-375

¹³³⁶ Zgodnie z nim „Kaplica udostępniana jest jedynie przez 30 minut w ciągu godziny. Wejścia rozpoczynają się o pełnych godzinach. W sezonie niskim w godzinach 9.00–16.00, w sezonie wysokim – 10.00–19.00. Przyjęto limit zwiedzających, który początkowo wynosił 30 osób jednorazowo. Ponadto zwiedzający, wykonując zdjęcia, mają zakaz używania lamp błyskowych. Obowiązkowo muszą również skorzystać z szatni, zostawiając tam ubrania wierzchnie oraz plecaki, duże torby i torebki. Dopuszczone do wniesienia są jedynie mniejsze bagaże. Ściany kaplicy zostały odgródzone od zwiedzających za pomocą sznurowych barierek. W trakcie zwiedzania nad bezpieczeństwem fresków czuwa zawsze pracownik Muzeum.” M. Siedlaczek, M. Gapski, *Kaplica Trójcy ...*, dz. cyt., s. 365-366

¹³³⁷ Tamże s. 366

¹³³⁸ Przykłady takich publikacji to m.in.: J. Koziarska-Kowalik, *Kaplica zamkowa...*, dz. cyt.; G. Jakimińska, J. Koziarska-Kowalik, Z. Nasalski, *Zamek Lubelski...*, dz. cyt.; I. Buczkowa, *Zamek Lubelski*, dz. cyt.; A. Różycka-Bryzek, *Freski bizantyńsko-ruskie...*, dz. cyt.; *Kaplica Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim. Historia, teologia, sztuka, konserwacja*, red. B. Paprocka, J. Sił, Lublin 1999; *600 lat fresków w Kaplicy Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim. Historia, teologia, sztuka, konserwacja*, red. J. Żuk-Orysiak, A. Frejlich, Lublin 2021

prowadzone przez wyspecjalizowane instytucje muzealne, architektoniczne, politechniczne i artystyczne. Ich uzupełnieniem są prywatne badania naukowców i popularyzatorów sztuki z terenu naukowego środowiska Lublina i innych regionów zainteresowanych średniowieczną ikonografią sakralną. W tym miejscu warto wspomnieć, że jednym z pierwszych publicystów wspominających o lubelskiej Kaplicy był Józef Czechowicz. Poeta odwiedził Kaplicę wkrótce po ukończeniu pierwszej konserwacji (1917 r.). Swoimi wrażeniami podzielił się w lokalnej prasie: „Ta pustka ołtarzy, to przedziwne opuszczenie kościoła, do którego rzadko kto zagląda... słyniemy przecież z tego, że nie wiemy, jakie skarby są w naszym posiadaniu...”.¹³³⁹ Impresję z oglądania tychże skarbów Czechowicz zawarł w „Poemacie o mieście Lublinie”.¹³⁴⁰ Podmiot liryczny towarzyszy wyimaginowanemu wędrowcowi w nocnym spacerze po lubelskiej starówce. We fragmencie utworu poświęconym zamkowej Kaplicy wędrowiec w świetle księżyca spogląda m.in. na Tricefalusa z *Komunii Apostołów* (il. 5), św. Marię Egipcjanę (il. 76) i innych pustelników oraz odzianego w wojskowy strój archanioła. Uwagę podmiotu lirycznego przykuł także smok pod stopami św. Jerzego i zwierzęta Tetramorfonu, mające we śnie snuć apokaliptyczne wizje. Poetycki obraz pogrążonej we śnie kaplicy może być traktowany jako próba ożywienia zdobiących ją fresków oraz jako zaproszenie do podjęcia własnej próby przyjrzenia się im.

¹³³⁹ Cyt. za: K. Durakiewicz, *Kaplica św. Trójcy...*, dz. cyt., s. 11

¹³⁴⁰ „Jesteś w zamkowej kaplicy. Klęknij. Skarbiec to i serce Lublina, miasta Jagiellońskiego.

W kościoła oknie na płask
błysnął wodą stojącą księżycą blask.
W ciemnym wnętrzu jest smugą białawego szkliwa.
Nie wiadomo jak taka barwa się nazywa.
Chodzi, chodzi w ciemnościach
ruchomy światła korytarz,
jakby noc palcem srebrnym wodziła niebieska
po gotyckich łuków smukłości
po freskach.
Dziecko tak palcem wodzi po książce, gdy czyta...
Tu skały malowane są tronem Dziewicy,
gdzie indziej zaś podwójny Chrystus ciemności
w dwa kielichy odmierza wino.
Święci z pustelni, Mario surowa,
kwiaty kapiące z wnęk, odrzwi, nisz,
archaniele, pancierzem jasny – o czem w promieniu śniesz?
Jakie apokalipsy śnią się smokom, orłom?
Żadna trąba nie woła.
Księżyc palce swe cofa w mroku kościoła.
Za szybą migoce Orion.”

J. Czechowicz, *Poemat o mieście Lublinie*, Lublin 2008, s. 23-25

Kaplica Trójcy Świętej jest nie tylko przedmiotem licznych publikacji, ale także miejscem organizowania akademickich dyskusji. W 2017 r. odbyła się tam IV Ogólnopolska Konferencja Bizantynistyczna pod hasłem „Słowo i obraz w kulturze bizantyńskiej”. Wydarzenie było poświęcone analizie opisów literackich i ważnych dla kultury Bizancjum wizerunków, głównie ikon i fresków. Polichromia lubelskiej Kaplicy Zamkowej była idealnym tłem dla pochylenia się nad tym, że bizantyńskie toposy literackie i graficzne mają liczne powiązania z ich odpowiednikami w zachodniej części Europy.¹³⁴¹ Choć żaden z referatów nie dotyczył fresków w lubelskiej Kaplicy Zamkowej, to podczas konferencji poruszono m.in. zagadnienie wpływu hezychazmu na ikonografię oraz egipskiego monastycyzmu – tematy, których echa są widoczne także w dziele mistrza Andrzeja.¹³⁴² W 2018 r. w lubelskiej Kaplicy Zamkowej w ramach 3. edycji festiwalu „Wschodniosłowiańskie dziedzictwo kulturowe Lublina” można było wysłuchać wykładu A. Frejlicha. Kustosze Kaplicy opowiedział o tym, w jaki sposób polichromia mistrza Andrzeja realizuje bizantyński kanon zdobienia świątyń.¹³⁴³ Autor poprowadził wyjaśnił słuchaczom znaczenie zdobienia poszczególnych partii Kaplicy, co z pewnością przyczyniło się do poprawienia recepcji tychże fresków. W tym samym roku na Zamku Lubelskim zorganizowano konferencję pod hasłem „Kaplica Trójcy Świętej na lubelskim zamku. Historia, teologia, sztuka, konserwacja. 100 lat konserwacji fresków”. Podjęto wówczas refleksję m.in. nad pobożnością Władysława Jagiełły, nad fundowanymi przez niego freskami oraz nad zawartymi w nich przedstawieniami króla. Owocem wydarzenia jest publikacja „600 lat fresków w Kaplicy Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim. Historia, Teologia, Sztuka, Konserwacja”.¹³⁴⁴

W miarę odkrywanego prestiżu kulturowego Kaplica coraz częściej - w symboliczny sposób - wspiera swym historycznym autorytetem dokonania artystyczne współczesnych twórców. I tak, służy ona sporadycznie koncertom muzyki poważnej i religijnej. Normalne dzisiaj możliwości łatwego zapisu i upowszechniania w sieci Internetu pozwalają uobecniać tego typu performansy w mediach

¹³⁴¹ J. Figiel, *IV Konferencja Bizantynistyczna w Lublinie*, w: „Vox Patrum”, 68/2018, s. 839

¹³⁴² P. Kochanek, *IV Ogólnopolska Konferencja Bizantynistyczna z cyklu „Wybrane aspekty kultury bizantyńskiej” pt. „Słowo i obraz w kulturze bizantyńskiej” (Lublin, 16-17 XI 2017)*, w: „Vox Patrum”, 70/2018, s. 786

¹³⁴³ A. Frejlich, *Ikonograficzny kanon...*, dz. cyt.

¹³⁴⁴ *600 lat fresków w Kaplicy Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim. Historia, teologia, sztuka, konserwacja*, red. J. Żuk-Orysiak, A. Frejlich, Lublin 2021

społecznościowych.¹³⁴⁵ Tło XV-wiecznych fresków służy także ekspozycjom dzieł malarskich współczesnych artystów. W 2013 r. w Lublinie odbyła się 5 edycja Festiwalu Sztuki w Przestrzeni Publicznej „Otwarte Miasto/Open City”. Hasło festiwalu: „UNI-JA/UNI-ON” nawiązywało do geopolitycznego położenia miasta, wiążąc ze sobą dwa punkty w historii – Unię Lubelską oraz Unię Europejską.¹³⁴⁶ Posadzkę lubelskiej Kaplicy Zamkowej - miejsca, gdzie 29 czerwca 1569 r. wybrzmiało uroczyste dziękczynienie Bogu za akt podpisania Unii Lubelskiej¹³⁴⁷ - pokryła instalacja *Unia* autorstwa Leona Tarasewicza (il. 87, 88). Praca ta była złożona z kwadratów w żywych, kontrastujących barwach. Integralną częścią tej instalacji miał być sam widz – artysta podkreślał, że zależy mu na tym, aby każdy zwiedzający chodził po *Unii*.¹³⁴⁸ Połączenie figuratywnego, ukazującego przebóstwiony świat malarstwa mistrza Andrzeja ze współczesną sztuką abstrakcyjną stanowi plastyczny wyraz unii dokonujących się na przestrzeni dziejów ludzkich poszukiwań czystego Piękna. Choć sztuka abstrakcyjna jako oderwana od bytu bywa negatywnie oceniana przez teologów,¹³⁴⁹ to nawet P. Evdokimov dostrzega w niej „pewną wartość światła w celu wyrażenia nieskończoności” oraz zdolność do wyrażania „ascetyzmu, oczyszczenia, nasycenia świeżym powietrzem”.¹³⁵⁰

Drugim momentem obecności sztuki abstrakcyjnej w przestrzeni lubelskiej Kaplicy Zamkowej była ekspozycja obrazów lubelskiego artysty Jakuba Ciężkiego w 2018 r. (il. 89). W prezbiterium świątyni zaprezentowano tryptyk *Okna* będący medytacją na temat obrazu i jego przestrzeni. W opisie wystawy można było przeczytać, że „wyobrażone okna zarazem odsłaniają iluzyjną rzeczywistość, jak

¹³⁴⁵ Przykładowo: *Panichida grunwaldzka w wykonaniu prawosławnego chóru Oktoich* https://www.youtube.com/watch?v=xBRI_ogWnQw [12.05.2022];

¹³⁴⁶ K. Dworniczak-Leśniak, *Unie, secesje, kapitulacje*, <https://ownetic.com/magazyn/2013/kamila-lesniak-unie-secesje-kapitulacje-open-city> [dostęp 7.05.2022]

¹³⁴⁷ J. Wadowski, *Kościół lubelskie...*, dz. cyt., s. 68

¹³⁴⁸ J. Żuk-Orysiak, *Inwazja sztuki – o działaniach twórczych na ekspozycjach stałych w Muzeum Lubelskim*,

w głównej siedzibie na zamku. Dyskusja i résumé wystawy „[A]symetrie”, sztuka współczesna w kontekście muzeum, w: „Studia i Materiały Lubelskie”, 19/2017, s. 54 (50-59)

¹³⁴⁹ P. Evdokimov napisał: „Jeżeli chcemy sobie wyobrazić dekorację ścian w piekle, to pomoże nam w tym zadaniu pewien rodzaj spotykanej dziś sztuki. (...) Sztuka abstrakcyjna, ze swej natury, nie ma w sobie nic, co pomagałoby w poznawaniu „Słowa, które stało się ciałem”. Cóż może ona powiedzieć o Eucharystii, przemienieniu ciała, zmartwychwstaniu ciała? Światłość Taboru bez Chrystusa, świętliwość świętych bez świętości to uwieczniony promień magicznego zwierciadła, piekielny znak niepełni i niemocy.” Także M. Strzelecka zwróciła uwagę na kontrowersje budzone przez obecność w kościołach dzieł sztuki abstrakcyjnej oraz potępienie przez Święte; Oficjum *Drogi Krzyżowej* Servaesa. Zob. P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 77; M. Strzelecka, *Teologia sztuki...*, dz. cyt., s. 60

¹³⁵⁰ P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 84, 85

i zamykają malarski kadr. Wyrażają podwójne znaczenia precyzyjnego opisu detalu rzeczywistości i jego uogólnienia, przekroczenia. W niezwykłym kontekście Kaplicy Trójcy Świętej malarstwo Ciężkiego łączy się z tradycją pisania ikon – odwzorowywania kształtów rzeczywistości, umożliwiających prześwitywanie transcendencji. Architektoniczny porządek obrazów Ciężkiego łączy i dzieli – obszar sacrum i profanum.”¹³⁵¹ Za Evdokimovem można jedynie dodać, że malarstwo abstrakcyjne posiada mniejszą zdolność objawiania Piękna niż sztuka ikony. Wystawione w prezbiterium Kaplicy Trójcy Świętej obrazy Ciężkiego nie miały mocy postawienia widzów w obecności Boga, ale mogły pomóc oglądającym w zrozumieniu, że „znajdujemy się w obecności Piękna nie wówczas, kiedy nie ma już nic do dodania, lecz kiedy nie ma nic do ujęcia, gdyż Piękno nie ma granic, ale nie znosi żadnego dysonansu.”¹³⁵²

Motywy z polichromii lubelskiej Kaplicy Zamkowej są obecne także w kulturze popularnej, masowej. W 2017 r. Narodowy Bank Polski wyemitował 5-złotową monetę z serii „Odkryj Polskę”. Na rewersie numizmatu znajduje się umieszczony na tle gotyckich okien kaplicy konny wizerunek Władysława Jagiełły oraz fragment filaru wspierającego nawę.¹³⁵³ W ten sposób moneta nawiązuje do królewskiej kaplicy i fundatora jej polichromii. Inspiracje lubelskimi freskami zyskiwały artystyczny wyraz przez kopiowanie wybranych motywów w muralach i street arcie na terenie Lublina. Najczęściej do promocji lubelskiej Kaplicy Zamkowej są wykorzystywani aniołowie. Motywami aniołów ozdabiano wybrane fragmenty architektury miasta oraz środki komunikacji miejskiej (w 2017 r. po Lublinie kursował autobus oklejony reklamą promującą aktualne wystawy w Muzeum Lubelskim oraz Kaplicę Trójcy Świętej, do której odwiedzenia zachęcały reprodukcje aniołów). Gdy w 2018 r. nad ulicami lubelskiego Starego Miasta wisiały dwie figury inspirowanych lubelskimi freskami archaniołów (il. 86) zastanawiano się nawet, czy aniołowie staną się nowym symbolem Lublina.¹³⁵⁴ Wizerunki aniołów widniały na plakatach reklamujących obchody 600-lecia powstania lubelskiej

¹³⁵¹ M. Lachowski, *Komentarz do ekspozycji tryptyku „Okna” Jakuba Ciężkiego*, fotografia tabliczki z komentarzem w archiwum prywatnym autora rozprawy

¹³⁵² P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 84

¹³⁵³ Autor nieznan, *W Kaplicy Trójcy Świętej zaprezentowali monetę z kaplicą*, <https://www.dziennikwschodni.pl/lublin/w-kaplica-trojcy-swietej-zaprezentowali-monete-zkaplica,n,1000200033.html> [dostęp 10.05.2022]

¹³⁵⁴ R. Pastwa, *Czy anioły z Kaplicy Trójcy Świętej zastąpią lubelskiego koziołka?*, <https://lublin.gosc.pl/doc/4895386.Czy-anioly-z-Kaplicy-Trojcy-Swietej-zastapia-lubelskiego> [dostęp 7.05.2022]

polichromii, zaś w mediach społecznościowych prezentowano animacje wykonane na podstawie zdjęć tych dobrych duchów. Anioł zdobi okładkę albumu prezentującego lubelskie freski,¹³⁵⁵ a w muzealnym sklepiku można nabyć „anielskie” gadżety: notesy, torby, a nawet parasol przywodzący na myśl rozpostarte nad głową noszącego skrzydła opiekuńczych duchów. Sprzedaż takich pamiątek stanowi ciekawą formę upowszechniania zasobów muzealnych, a jednocześnie buduje tożsamość kulturową mieszkańców Lublina.

Motywy te funkcjonują także w przestrzeni wirtualnej: na stronie internetowej Muzeum, i na portalach społecznościowych.¹³⁵⁶ W marcu 2020 r., po wprowadzeniu w naszym kraju obostrzeń sanitarnych, na facebookowym profilu Muzeum Lubelskiego zaczęto prowadzić cykl „Odkrywamy lubelskie freski”. W specjalnie utworzonej galerii umieszczono 47 zdjęć fresków wraz z krótkimi opisami. Ciekawostką jest filmik – animacja przedstawiająca fragment *Wjazdu Chrystusa do Jerozolimy*.¹³⁵⁷ Z myślą o dzieciach przygotowano wówczas film „Muzeum oczami dziecka – Zamek Lubelski”, w którym sporo miejsca poświęcono zamkowej Kaplicy.¹³⁵⁸ Na profilu Muzeum znajdują się także albumy prezentujące zdjęcia z organizowanych w Kaplicy wydarzeń oraz fotografie nadesłane przez internautów. Te ostatnie są świadectwem zainteresowania zwiedzających tym bezcennym zabytkiem i zarazem szczególną zachętą do interakcji.

Upowszechnianie reprodukcji lubelskich fresków jest działaniem zwiększającym dostęp do kultury, jest więc z założenia zjawiskiem pozytywnym. W procesie popularyzacji dzieł kultury wysokiej zdarza się, że podejmowane działania prowadzą do banalizacji treści utworów bądź do powstawania hybryd łączących elementy kultury elitarnej i popularnej.¹³⁵⁹ Przykładem takiej hybrydy jest pokaz multimedialny zatytułowany „Anioły Lubelskie”, prezentowany na fontannie na Placu Litewskim w Lublinie w 2018 r.¹³⁶⁰ Wizualną treścią pokazu były animacje wykonane

¹³⁵⁵ Chodzi o publikację A. Różyckiej-Bryzek, *Freski bizantyńsko-ruskie...*, dz. cyt.

¹³⁵⁶ Ukazał się także wirtualny przewodnik po Kaplicy Trójcy Świętej wydany na płytach CD. Zob. J. Kowalczyk, „*Kaplica Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim*” – *przewodnik wirtualny*, <https://culture.pl/pl/dzielo/kaplica-trojcy-...swietej-na-zamku-lubelskim-przewodnik-wirtualny> [dostęp 7.05.2022]

¹³⁵⁷ Muzeum Narodowe w Lublinie, *Odkrywamy freski Kaplicy Trójcy Świętej*, <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.2885577091499411&type=3> [dostęp 7.05.2022]

¹³⁵⁸ Muzeum Narodowe w Lublinie, *Muzeum oczami dziecka - Zamek Lubelski*, <https://www.facebook.com/nationalmuseumlublin/videos/2743078646006961> [dostęp 7.05.2022]

¹³⁵⁹ Zob. W. Kawecki, *Komunikacja...*, dz. cyt., s. 37, 67

¹³⁶⁰ Autor nieznan, *Anioły Lubelskie – premierowy pokaz na fontannie placu Litewskiego*, <http://ck.lublin.pl/2018/07/anioly-lubelskie-premierowy-pokaz-fontannie-placu-litewskiego/> [dostęp

m.in. na podstawie zdjęć aniołów z Kaplicy Trójcy Świętej, *Konnego wizerunku Władysława Jagiełły* (il. 60) i *Mandylionu* (il. 41). Obrazom towarzyszył tekst prezentujący historię fresków oraz fragmenty wierszy Bolesława Leśmiana, Czesława Miłosza i Józefa Czechowicza. Autorem muzyki był lubelski artysta Rafał Rozmus. W tle pokazu dało się także słyszeć śpiew liturgiczny w wykonaniu abpa Abła i duchownych z lubelskiej Katedry Przemienienia Pańskiego. Projekcja ta z pewnością przyczyniła się do upowszechnienia fresków w lubelskiej Kaplicy Zamkowej, choć cerkiewne malarstwo i śpiew wyjęte z ich naturalnego środowiska są w znacznym stopniu pozbawione swojej mocy duchowego oddziaływania.¹³⁶¹ Poza wspomnianym pokazem Muzeum Narodowe w Lublinie podejmowało i wciąż podejmuje działania na rzecz promocji fresków znajdujących się w Kaplicy Zamkowej. Najwięcej tego typu akcji odbyło się w 2018 r. w ramach Festiwalu Fresków zorganizowanego z okazji 600. rocznicy ich powstania. Na festiwal złożył się cykl weekendowych wydarzeń artystycznych na dziedzińcu Zamku Lubelskiego. W weekendy od 14 lipca do 2 września 2018 r. odbywały się otwarte, bezpłatne wydarzenia: spektakle i pokazy tańca dawnego, pokazy historycznej żonglerki flagami, warsztaty dla rodzin oraz pokazy techniki malarskiej, w jakiej tworzone były freski. W samej Kaplicy Trójcy Świętej podczas specjalnych koncertów rozbrzmiewały dźwięki muzyki dawnej, średniowiecznej i cerkiewnej. Wartym uwagi działaniem był konkurs przeprowadzony 10 sierpnia, czyli dokładnie 600 lat po ukończeniu malowania lubelskiej polichromii. Tego dnia za udzielenie poprawnej odpowiedzi na pytanie dotyczące Kaplicy Zamkowej można było otrzymać jedną z 600 wejściówek upoważniających do zwiedzenia zabytku.¹³⁶² Akcja ta jest pozytywnym przykładem komunikacji wysokiej jakości sztuki. Mobilizacja odbiorców do zdobycia wiedzy na temat Kaplicy sprawiła, że mogli oni bardziej wejść w kontakt z dziełem mistrza Andrzeja.

Proces upowszechnienia znajomości fresków z lubelskiej Kaplicy Zamkowej przebiegał nie tylko w Polsce. Fotografie polichromii mistrza Andrzeja były wielokrotnie eksponowane poza granicami kraju. W 2004 r. Muzeum Lubelskie

7.05.2022]; zapis pokazu można obejrzeć na: <https://www.youtube.com/watch?v=1uYVPzq7IKs> [dostęp 7.05.2022];

¹³⁶¹ Pokaz multimedialny na fontannie na Placu Litewskim mógł dostarczyć odbiorcom jedynie namiastki duchowego przeżycia, lekkiego i łatwego w odbiorze – tak charakterystycznego dla „płynnej” ponowoczesności. Por. W. Kawecki, *Komunikacja...*, dz. cyt., s. 71

¹³⁶² D. Drabik, *600 wejściówek na 600-lecie fresków! Jak zdobyć bezpłatny bilet?*, <https://www.dziennikwschodni.pl/co-gdzie-kiedy/inne/600-wejsciovek-na-600-lecie-freskow,n,1000224035.html> [dostęp 10.05.2022]

w Lublinie przygotowało wystawę objazdową pod hasłem „Kaplica Trójcy Świętej na Zamku w Lublinie. Tam gdzie Wschód spotyka się z Zachodem”. Ekspozycję tworzyły plansze z informacjami dotyczącymi Kaplicy oraz zdjęcia fresków. Wystawa była prezentowana w Mińsku (2004 r.), w Wilnie (2005 r.), w Debreczynie (2009 r.), w Egerze (2010 r., 2011 r.), w Budapeszcie (2011 r.), w Szolonoku (2011 r.), w Wołogdzie (2013 r.), we Lwowie (2016 r.) oraz w Krzemieńcu i w Tarnopolu (2018 r.).¹³⁶³ W każdym z tych miejsc od wieków żyją przedstawiciele wschodniego i zachodniego chrześcijaństwa. Spotkaniom tych dwóch tradycji były poświęcone wydarzenia towarzyszące wystawie.¹³⁶⁴ Prezentacja fresków z Kaplicy Trójcy Świętej stanowiła okazję do namysłu nad chrześcijańskim dziedzictwem krajów, w których organizowano wystawę oraz do dialogu między przedstawicielami narodów (tak było np. w 2018 r. na Ukrainie, gdzie wystawa towarzyszyła polsko-ukraińskim spotkaniom literacko-artystycznym pod hasłem „Dialog Dwóch Kultur 2018”).¹³⁶⁵

5.2. Religijne znaczenie fresków z lubelskiej Kaplicy Zamkowej

Omówione powyżej walory kulturowe Kaplicy Zamkowej są przedmiotem troski instytucji muzealnych i głównie w takim zakresie są one zachowywane, opracowywane i udostępniane szerszemu ogółowi zainteresowanych osób¹³⁶⁶. Jednakże w swej genezie i bogatej historii miejsca istotne znaczenie posiada religijny *genius loci*. Ten artefakt zrodzony z inspiracji króla-neofity był wyrazem wiary określonej rysem europejskiego katolicyzmu XV w. i równocześnie kanonicznymi elementami mistycyzmu wschodniego chrześcijaństwa. To właśnie freski mistrza Andrzeja w zakończonym przez niego dziele przed 1418 r. zyskały swój religijny sens niosący świadectwo uzupełniania się obu denominacji eklezjalnych: prawosławnej i katolickiej. Przekaz ten był adresowany do osób poruszających się w kompleksie zamku królewskiego. Rekrutowały się one z przedstawicieli arystokracji, szlachty, duchowieństwa i ówczesnej nauki. W ograniczony sposób były też przekazem dla mieszczan i służb pałacowych, tworzących własną wizję motywów wywodzących się z oglądanych w Kaplicy fresków.

¹³⁶³ Fotografie wystawy można obejrzeć na stronie Muzeum Juliusza Słowackiego w Krzemieńcu: <http://mjsk.te.ua/pl/dzialalnosc/wystawy/415-kaplitsja-svjatoyi-trijtsi-na-teritoriyi-zamku-v-ljublini-tam-de-shid-zustrichaetsja-iz-zahodom> [dostęp 10.05.2022]

¹³⁶⁴ J. Woźniak, *Wystawa "Gdzie Wschód spotyka się z Zachodem"*, załącznik do korespondencji naukowej w archiwum prywatnym autora rozprawy

¹³⁶⁵ Tamże.

¹³⁶⁶ Zob. M. Siedlaczek, M. Gapski, *Kaplica Trójcy...*, dz. cyt., s. 365-375.

Gdy w kolejnych stuleciach Zamek zmieniał swój charakter reprezentacji władzy królewskiej i z czasem został sprowadzony do roli więzienia, Kaplica okaleczona przez zakrycie fresków, pozostawała przez długi czas miejscem kultu, zanim ze względów politycznych przeznaczono ją na magazyn. Swój renesans odzyskała w XX w., dzięki kolejnym konserwacjom. Te zaś akcentowały głównie jej cenną spuściznę kulturową. Z pewnym smutkiem należy stwierdzić, że od II poł. XX w. rzadko odbywają się w tu celebracje liturgiczne. Tymczasem „ikona w muzeum – to nonsens, ona tutaj nie żyje, a jedynie istnieje jak zasuszony kwiatek w zielniku lub jak motyl na szpilce w pudełku kolekcjonera. Sztucznie wyrwana ze swego środowiska ikona staje się niema”.¹³⁶⁷ Gorzkie słowa Jazykowej można nieco złagodzić stwierdzeniem, że freski mistrza Andrzeja znajdują się w ich naturalnym środowisku, przez co zachowują swoją moc duchowego oddziaływania. Nawet jeśli na co dzień są one jedynie atrakcją dla zwiedzających, to przemawiają do nich językiem prawdziwego Piękna. Ponadto we współczesnej historii Kaplicy Trójcy Świętej zdarzają się momenty, kiedy dzieło mistrza Andrzeja ożywa za sprawą celebrowanych tu nabożeństw i liturgii. Celebracje te są zwykle połączone z obchodami ważnych wydarzeń, co nadaje im dodatkowy kontekst.¹³⁶⁸ Jedynymi regularnymi zgromadzeniami liturgicznymi w lubelskiej Kaplicy zamkowej są msze święte odprawiane 22 lipca każdego roku – w kolejne rocznice likwidacji lubelskiego więzienia, kiedy zamordowano ok. 300 osadzonych.¹³⁶⁹ Zwyczaj sprawowania mszy w intencji ofiar tej zbrodni został zapoczątkowany przez członków Klubu byłych Więźniów Politycznych Zamku Lubelskiego i „Pod Zegarem” w 1969 r.¹³⁷⁰ Z upamiętnieniem bolesnej historii Polski była związana także msza odprawiona 21 września 2021 r. Modlono się wówczas w intencji więźniarek obozu Ravensbrück.¹³⁷¹ Na celebracji była obecna ostatnia żyjąca ofiara prowadzonych tam

¹³⁶⁷ I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 41-42

¹³⁶⁸ Przykładowym wydarzeniem, któremu towarzyszyło sprawowanie Eucharystii w lubelskiej Kaplicy Zamkowej był Międzynarodowy Kongres Naukowy pt. „Dehumanizacja i depersonalizacja w medycynie i świecie współczesnym a życie św. Jana z Dukli” zorganizowany w 2014 r. Muzyczną oprawę eucharystii zapewnił Chór Akademicki KUL. W tym samym roku liturgię mszy świętej sprawowano również z okazji jubileuszu Bohdana Królikowskiego, autora licznych publikacji poświęconych staropolskiej Rzeczypospolitej oraz dziejom kawalerii polskiej w XX w.

¹³⁶⁹ Zob. I. Buczkowa, *Zamek...*, dz. cyt., s. 34

¹³⁷⁰ Informację tę zawdzięczam p. Marcinowi Michnowskiemu z Muzeum Martyrologii „Pod Zegarem”.

¹³⁷¹ Wydarzenie było połączone z otwarciem wystawy „Dziewczeta w KL Ravensbrück”, premierą publikacji Barbary Oratowskiej „Dziewczeta w KL Ravensbrück. Young Woman in KL Ravensbrück” oraz prezentacji książki Wandy Kiedrzyńskiej „Ravensbrück”. Zob. A. Gieroba, *Dziewczeta w KL Ravensbrück. Nowa wystawa w Lublinie*, <https://lublin.gosc.pl/doc/7117665.Dziewczeta-w-KL-Ravensbr-ck-Nowa-wystawa-w-Lublinie> [dostęp 12.05.2022]

eksperymentów pseudomedycznych - Wanda Póltawska. Czy spoglądanie na obrazujące kenozę Syna Bożego freski w prezbiterium przyniosło ukojenie ofiarom wojennej przemocy? Czy pomogło im zjednoczyć doznane cierpienia z ofiarą Chrystusa? To pytanie musi pozostać otwarte, choć wiara w epifanią moc piękna chce dać na nie pozytywną odpowiedź.

W odniesieniu do kwestii sporadyczności sprawowanych w lubelskiej Kaplicy Zamkowej Eucharystii warto odwołać się do studium o liturgii kard. Josepha Ratzingera w jego „Duchu liturgii”, gdzie za św. Bernardem z Clairvaux stwierdza: „prawdziwie *semel* (raz jeden) niesie w sobie *semper* (zawsze); w tym co jednorazowe, dokonuje się to, co trwałe. W Biblii owo „raz jeden” jest najsilniej podkreślone w Liście do Hebrajczyków. (...) „Dzisiaj” obejmuje cały czas Kościoła. Ponieważ tak właśnie jest, liturgia chrześcijańska nie czerpie tylko z przeszłości, lecz jest równoczesna z tym, co liturgię stanowi (...) jest wciągnięciem w równoczesność z misterium paschalnym Chrystusa, w Jego przejściu z namiotu przemijalności [w tym przypadku np. Eucharystii w Kaplicy Zamkowej - E. S.] przed oblicze Boga.”¹³⁷² Sporadyczność celebracji liturgicznych wynika ze statusu prawno-kanonicznego miejsca. Prawo własności przysługuje instytucjom świeckim. Natomiast funkcjonalność liturgiczna uzgadniana jest każdorazowo z dyrekcją Muzeum oraz administracją kościelną lub cerkiewną. Częstą formą uobecnienia liturgii w murach Kaplicy stanowią wykonania muzyki chóralnej i instrumentalnej z programem psalmodii i kompozycji sakralnych. Dla przykładu przywołam jedynie dwa koncerty zorganizowane w 2018 r. Podczas konferencji naukowej z okazji 600-lecia powstania lubelskiej polichromii w Kaplicy Trójcy Świętej wystąpiły mniszki z prawosławnego monasteru w Turkowicach.¹³⁷³ Siostry wykonały zrekonstruowane liturgiczne śpiewy bizantyńskie¹³⁷⁴ oraz tradycyjne śpiewy cerkiewne. Natomiast w ramach 3. edycji festiwalu „Wschodniosłowiańskie dziedzictwo kulturowe Lublina” w lubelskiej Kaplicy Zamkowej wystąpił chór Oktoich działający przy Cerkwi Prawosławnej św. Cyryla i Metodego we Wrocławiu oraz Prawosławnego Ordynariatu WP Garnizonu Wrocław. W repertuarze, poza uświęconą tradycją muzyką cerkiewną, znalazł się utwór zatytułowany „Panichida grunwaldzka”, skomponowany z okazji 600-lecia

¹³⁷² J. Ratzinger, *Duch liturgii*, dz. cyt., s. 54

¹³⁷³ Zob. Autor nieznan, *Kaplica Trójcy Świętej na lubelskim zamku. Historia, teologia, sztuka, konserwacja 17-19.10.2018* <http://zamek-lublin.pl/kaplica-trojcy-swietej-na-lubelskim-zamku-historia-teologia-sztukakonserwacja-17-19-10-2018/> [dostęp 15.05.2022]

¹³⁷⁴ Rekonstrukcją tego typu muzyki zajmuje się prowadząca chór s. Eulalia.

słynnej bitwy.¹³⁷⁵ Śpiew staropolskiego tekstu nabożeństwa wykonany w otoczeniu ufundowanych przez Jagiełłę fresków (w tym wyobrażenia zwycięskiego króla) z pewnością nabrał szczególnej wymowy.

Niektóre z organizowanych w kaplicy Trójcy Świętej wydarzeń noszą cechy spotkań ekumenicznych, łączących aktywność wspólnoty prawosławnej i katolickiej. Zdarza się również, że nabożeństwa katolickie są wspomagane przez chóry lub udział duchownych grekokatolickich. Ekumeniczne znaczenie lubelskiej Kaplicy Zamkowej podkreślały w ostatnich latach spotkania o charakterze doktrynalnym. W obu przypadkach – liturgicznym i doktrynalnym - dochodzi do głosu wykorzystanie sakralnego *genius loci* jak i materialnej symboliki architektoniczno-ikonologicznego wyposażenia Kaplicy. Przykładem takiego spotkania jest zorganizowane w 2001 r. sympozjum naukowe na temat „O solidarność rodziny narodów Europy”. Uczestnicy (reprezentujący różne denominacje chrześcijańskie) debatowali wówczas m.in. na temat znaczenia metafory „dwóch płuc” dla Kościoła i dla Europy, nad moralno-politycznym przesłaniem Unii Lubelskiej, nad postawą, jaką chrześcijanie powinni zajmować w polityce oraz nad wizją zjednoczonej Europy nakreśloną przez Jana Pawła II.¹³⁷⁶ Na zakończenie obrad odprawiono mszę w Kaplicy Trójcy Świętej – miejscu będącym wyrazem dążenia do zjednoczenia dwóch narodów i wyznań. Liturgii przewodniczył kard. Franciszek Macharski, który w czasie homilii przedstawił dążenie do jedności jako wyzwanie dla wiary.¹³⁷⁷

Ważną datą dla rozwoju dialogu ekumenicznego w Polsce był 15 października 2002 r. Tego dnia na Zamku Lubelskim wręczono medal Unii Lubelskiej kard. Lubomyrowi Huzarowi – zwierzchnikowi Ukraińskiego Kościoła Grekokatolickiego. Medal ten, wybity z okazji 400-lecia zawarcia unii lubelskiej, został przyznany kardynałowi za szczególnie zaangażowanym w dzieło pojednania polsko-ukraińskiego. Uroczystość wręczenia odznaczenia rozpoczęła się w Kaplicy Trójcy Świętej molebieniem¹³⁷⁸ ułożonym na tę okazję przez ks. Bogdana Pańczaka, prefekta

¹³⁷⁵ „Panichida grunwaldzka” powstała w wyniku współpracy członków chóru Oktoich z filologami. Zob. Autor nieznany, *Koncert zaduszny – Panichida Grunwaldzka 2 listopada*, <http://www.cerkiew.swidnica.pl/?p=750> [dostęp 15.05.2022]

¹³⁷⁶ Treść referatów wygłoszonych podczas sympozjum została opublikowana w kwartalniku *Ethos*, 1-2 (2002).

¹³⁷⁷ Zob. Autor nieznany, *Res gestae*, w: „Wiadomości Archidiecezji Lubelskiej”, 2/2001, s. 361-362

¹³⁷⁸ Było to drugie grekokatolickie nabożeństwo sprawowane w lubelskiej Kaplicy Zamkowej. Pierwszym był parastas odprawiony 25 lutego 1998 r. w intencji zmarłych kapłanów. Modlitwa ta towarzyszyła konferencji duchowieństwa grekokatolickiego. Informacje te zawdzięczam ks. Bogdanowi Pańczakowi, wicerektorowi Metropolitalnego Grekokatolickiego Seminarium Duchownego w Lublinie.

grekokatolickich kleryków przy KUL. Podczas modlitwy proszono „aby Bóg napełnił serca nasze pragnieniem odnowienia jedności, aby dodał nam odwagi i sił w dążeniu do tego najwyższego celu”.¹³⁷⁹ Zarówno treść molebienu jak i wysiłki na rzecz pojednania polsko-ukraińskiego mogą zostać uznane za naśladowanie misji wyobrażonych w kaplicy św. Cyryla i Metodego oraz zainspirowanego ich postawą Grzegorza Cambłaka. Wydarzenie z 2002 r. jest symbolicznym wyrazem ciągłości podejmowanych na przestrzeni dziejów wysiłków na rzecz pojednania między narodami.

Niecałe dwa lata później, 17 lutego 2004 r. zorganizowano w Lublinie międzynarodowe colloquium naukowe nt. „Granice Europy”. Do wygłoszenia referatów zostali zaproszeni wybitni naukowcy reprezentujący trzy narodowości: polską, ukraińską i żydowską. Ze strony polskiej wystąpił prof. Jerzy Kłoczowski - Dyrektor Instytutu Europy Środkowo-Wschodniej w Lublinie, z ukraińskiej prof. Jarosław Isajewicz - Dyrektor Instytutu Ukrainoznawstwa im. I. Krypjakewycza Narodowej Akademii Nauk Ukrainy we Lwowie, perspektywę żydowską omawianego zagadnienia przedstawił prof. Daniel Grinberg z Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie. Każdy z prelegentów zaprezentował inny punkt widzenia kwestii związanej z granicami kulturowo-duchowymi Europy. Wśród słuchaczy znajdowali się hierarchowie Kościoła Grekokatolickiego z Ukrainy, Polski, Francji oraz innych wyznań, a także przedstawiciele lubelskich władz miejskich i wojewódzkich oraz delegacje ze Lwowa i Przemyślan na Ukrainie.¹³⁸⁰ Po zakończeniu obrad uczestnicy spotkania udali się do Kaplicy Trójcy Świętej, by odmówić modlitwę Jubileuszową Roku 2000 w intencji wzajemnego pojednania między ludźmi i narodami. Tego dnia freski lubelskiej Kaplicy Zamkowej, zgodnie z zamysłem ich fundatora, stały się po raz kolejny zachętą do działań ekumenicznych.

Na koniec należy wspomnieć o zorganizowanym w 2017 r. w Lublinie Międzynarodowym Kongresie Ekumenicznym pod hasłem: „LUBLIN miasto zgody religijnej”.¹³⁸¹ Podczas pierwszego dnia wydarzenia (29 października) na Zamku Lubelskim spotkali m.in. się hierarchowie różnych wyznań: prawosławny metropolita Abel, katolicki metropolita Stanisław Budzik oraz reprezentujący Kościół

¹³⁷⁹ Autor nieznany, *Res gestae*, w: „Wiadomości Archidiecezji Lubelskiej”, 4/2002, s. 858

¹³⁸⁰ S. Batruch, *Colloquium naukowe nt. Granice Europy*, http://old-panol.ipan.lublin.pl/biul_9/art_906.htm [dostęp 15.05.2022]

¹³⁸¹ Zob. Oficjalna strona internetowa kongresu: <http://2017.ekumenizmlublin.pl/pl/> [dostęp 15.05.2022]

Ewangelicko-Augsburski bp Jan Cieślak. Wszyscy oni udali się do Kaplicy Trójcy Świętej, by z dzieła mistrza Andrzeja czerpać inspiracje do budowania jedności przedstawicieli różnych chrześcijańskich tradycji.

5.3. Aktualność przesłania polichromii lubelskiej Kaplicy Zamkowej

Odkrywanie dla współczesnych pokoleń przesłania ideowo-religijnego lubelskich fresków, dzięki badaniom teologicznym i z zakresu historii sztuki sakralnej, pozwalają w jakiejś mierze powrócić do początkowych inspiracji jej powstania. Te zaś niosą ze sobą nie tylko dokumentację wiary XV i XVI wiecznego pogranicza Europy, ale niezwykle aktualne treści ekumeniczne i dialogalne, o których mówi m.in. wspomniana powyżej „uprzywilejowana metoda nowej ewangelizacji i dialogu, jaką staje się droga piękna” - jak głosi to tytuł wspomnianego dokumentu Papieskiej Rady do Spraw Kultury o *via pulchritudinis*. Podstawową racją przemawiającą na rzecz powracania do idei jednoczącej religijne tradycje pogranicza za pośrednictwem przestrzeni sakralnej Kaplicy Zamkowej pozostaje jej charakter ekumeniczny. Już sam patronimik odwołujący się do teocentrycznego kontekstu Ojca-Syna-Ducha Świętego odpowiada zasadniczej tożsamości Kościoła kształtowanej przez dogmat trynitarny. Wskazywała na nią Konstytucja Dogmatyczna o Kościele II Soboru Watykańskiego, nawiązując do tradycji pierwszych soborów niepodzielonego Kościoła i późniejszych:

„czcigodną wiarę naszych przodków dotyczącą żywego obcowania z braćmi, którzy są w chwale niebieskiej albo oczyszczają się jeszcze po śmierci, obecny Sobór święty z wielkim pietyzmem przyjmuje i na nowo przedstawia postanowienia w tej mierze świętych Soborów: Nicejskiego II, Florenckiego i Trydenckiego. Równocześnie zaś, stosownie do swojej troski pasterskiej, upomina wszystkich, do których to należy, aby jeśli gdzieś zakradły się jakieś nadużycia, wykroczenia lub niedociągnięcia, starali się je ukrócić lub naprawić i aby wszystko odnowili na większą chwałę Chrystusową i Bożą. Niechaj tedy uczą wiernych, że prawdziwy kult świętych polega nie tyle na wielorakości aktów zewnętrznych, ile raczej na nasileniu naszej czynnej miłości, poprzez którą szukamy, dla większego dobra naszego oraz dobra Kościoła, »zarówno przykładu w życiu Świętych, jak i uczestnictwa w ich wspólnocie oraz pomocy w ich wstawiennictwie«.”¹³⁸²

¹³⁸² Konstytucja dogmatyczna o Kościele..., dz. cyt., s. 156-157, nr 51

Poszczególne sekcje tematyczne fresków Kaplicy ukazując dogmat trynitarny w powiązaniu z teologiczną doktryną chrystologiczną, angelologiczną, mariologiczną i hagiograficzną uczą braterstwa wiary i świętości z wszystkimi wprowadzonymi przez chrzest i udział w Eucharystii a nawet z tymi, którzy „nie przyjęli Ewangelii, w rozmaity sposób przyporządkowani są do Ludu Bożego (...). Lud, który pierwszy otrzymał przymierze (...), którzy uznają Stworzyciela, wśród nich zaś w pierwszym rzędzie muzułmanów (...), także innych, którzy szukają nieznanego Boga po omacku (...) mogą osiągnąć wieczne zbawienie (...) przez nakaz sumienia gdy starają się pod wpływem łaski pełnić Jego wolę czynem.”¹³⁸³ Ta wielka otwartość Kościoła, znajdująca swój wyraz w lubelskich freskach, jest współcześnie nie do przecenienia. Dla zwiedzających, którzy nie praktykują wiary chrześcijańskiej lub wręcz nie są z nią związani obcowanie z dziełem mistrza Andrzeja stwarza okazję by zbliżyć się do poznania Boga na drodze piękna.¹³⁸⁴

Poza wątkiem ekumenicznym aktualny charakter posiada w wymowie ideowej fresków chrystocentryzm świadectwa wiary, świadomie akcentowany na sposób ikonografii średniowiecznej. Akcentuje on prawdę o Logosie (np. w wizji *Etimazji* (il.2)) - Ikonie Ojca (aż po dyskusyjną formę *Tricefalusa* w scenie *Komunii Apostołów* (il. 5)). Wiodącym jednak motywem chrystologicznym pozostają wszystkie sceny paschalnego zwycięstwa nad grzechem i śmiercią jako antropologiczna nadzieja wierzących. Dowodem uczestniczenia wiernych w tym zwycięstwie są freski hagiograficzne ukazujące duchowych atletów ascezy z pierwszych wieków chrześcijaństwa - mężczyzn i kobiet - obu tradycji chrześcijańskich. To echo jednej z podstawowych idei fundatora Jagiełły, by w XV w. podjąć trud jednoczenia Kościoła w ramach dążeń ówczesnych soborów. We współczesnej atmosferze powrotu do XIX w. rosyjskiego słowianofilstwa (choćby na miarę Ukrainy, Białorusi i Rosji) wykluczającego katolicyzm i protestantyzm w imię Świętej Rusi, czeskiego panslawizmu¹³⁸⁵ oraz nie dokończonej ekumenicznej pracy Zjazdów

¹³⁸³ Tamże, s. 119-120, nr 16

¹³⁸⁴ O pozytywnym odbiorze duchowej treści lubelskiej polichromii świadczą wypowiedzi zwiedzających reprezentujących różne tradycje religijne, w tym muzułmańską i żydowską. Z takimi reakcjami często spotykają się pracujący w Kaplicy przewodnicy. Przykładem pozytywnej recepcji lubelskiej polichromii jest podcast zrealizowany przez dziennikarzy „Jerusalem post”: Jerusalem Post staff, *Lublin region: Gorgeous towns, a pre-war yeshiva, castles and palaces*, <https://www.jpost.com/podcast/lublin-region-gorgeous-towns-a-pre-war-yeshiva-castles-and-palaces-681150> [dostęp 21.05.2022]

¹³⁸⁵ Głosił wyzwolenie i zjednoczenie Słowian na fundamencie wspólnego języka i kultury, z pominięciem zachodnich Słowian-katolików. Częściową modyfikacją tego okazał się na przełomie XIX i XX w. Neoslawizm, zdominowany przez ideologię rosyjskich panslawistów.

Welehradzkich¹³⁸⁶ a także dwustronnej Międzynarodowej Komisji do Dialogu Teologicznego z Kościołem Prawosławnym powołanej w 1980 r. przez Papieską Radę do spraw Promowania Jedności Chrześcijan za pontyfikatu Jana Pawła II¹³⁸⁷ przesłanie ideowe Kaplicy Zamkowej pozostaje niezwykle aktualne. Tym bardziej, że w dobie epistemologicznego prymatu widzenia silnym argumentem staje się wykorzystanie teologicznej metody *via pulchritudinis* w odczytaniu tej aktualności.¹³⁸⁸

Jak zauważa W. Kawecki, wzrokocentryczna tendencja współczesnej kultury sprawia, że ludzie są bardziej „opatrzeni” niż „oczytani”.¹³⁸⁹ By dotrzeć do nich z przesłaniem wiary warto zatem posłużyć się obrazem. Obraz religijny ma za zadanie przywołać – za pomocą kategorii piękna – postaci z historii zbawienia tak, by wierzący mógł zrozumieć własną historię zbawienia.¹³⁹⁰ Szczególną moc takiego oddziaływania mają ikony - quasi-sakramenty obecności Boga.¹³⁹¹ Do nich właśnie zaliczają się lubelskie freski. Pod wpływem oglądania ich człowiek może doświadczyć przemiany, o której pisał św. Paweł: „My wszyscy z odsłoniętą twarzą wpatrujemy się w jasność Pańską jakby w zwierciadle; za sprawą Ducha Pańskiego, coraz bardziej jaśniejąc, upodobniamy się do Jego obrazu” (2 Kor 3, 18). Aktualność ludzkiej tęsknoty za oglądaniem Boga jest racją aktualnej potrzeby zajmowania się polichromią lubelskiej Kaplicy Zamkowej, dającej wgląd w Boże misterium, ukazującej przebóstwiony świat oraz ludzi, którzy na drodze modlitwy i ascezy osiągnęli wytęskniony stan przebóstwienia.

¹³⁸⁶ Zob. na ten temat m.in. hasło: L. Górka, *Welehradzkie Kongresy (1907-1936)*, w: J. Bosch Navarro, „Ekumenizm. Mały słownik”, tłum. E. Burska, Warszawa 2007, s. 337-338

¹³⁸⁷ Stronę katolicką reprezentował m.in. Wacław Hryniewicz OMI. Abp Alfons Nossol tak scharakteryzował jego udział w pracach tej Komisji: „W czasie sesji plenarnych (...) podziwiano jego znajomość prawosławia i związaną z nią umiejętność dialogowania. W 1990 r. W Freising uratował nawet dzięki temu nawet ten dialog, jako, że strona prawosławna już go miała zerwać. Tak dogłębnej i integralnej znajomości prawosławia chyba nikt z nas, katolickich teologów nie posiada. Jestem nawet przekonany o tym, iż w tej dziedzinie niejednemu nawet teologowi prawosławnemu trudno byłoby się z nim zmierzyć.” Z pewnością taka pozycja lubelskiego teologa związana jest z licznymi pro-ekumenicznymi faktami lubelskiego środowiska, w tym Kaplicy Zamkowej. Zob. A. Nossol, *Ekumenia radykalnej nadziei zbawczego uniwersalizmu. Próba ogólnej charakterystyki paschalnej teologii prof. Wacława Hryniewicza*, w: „Instaurare omnia in Christo. O zbawieniu, teologii, dialogu i nadziei Wacławowi Hryniewiczowi OMI w 70 rocznicę urodzin”, Lublin 2006, s. 105-106.

¹³⁸⁸ W. Kawecki, *Komunikacja wiary w przestrzeni kulturowej. Perspektywa historyczna*, w: „Studia Nauk Teologicznych”, 14/2019, s. 38

¹³⁸⁹ Tenże, *Komunikacja...*, dz. cyt., s. 164

¹³⁹⁰ Tenże, *Zobaczyć wiarę...*, dz. cyt., s. 31

¹³⁹¹ P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 156; J. Strumiłowski, „Sakramentalny” charakter..., dz. cyt., s. 105-122

Freski z lubelskiej Kaplicy Trójcy Świętej są przykładem przekazywania wiary przez *via pulchritudinis* z kilku powodów. Przede wszystkim wykorzystują uniwersalizm kategorii piękna odkrywany z różnych perspektyw tradycji chrześcijańskiej - z optyki mistyki wschodniej oraz racjonalnej estetyki Zachodu. We freskach Kaplicy aktualizowane są w sposób ponadczasowy wyodrębnione przez von Balthasara aspekty piękna przemawiającego do współczesnego odbiorcy. Balthasar jako głosiciel prymatu piękna w doświadczeniu teologicznym uważał, że „współczesny, pozytywistyczno-ateistyczny człowiek, oślepy nie tylko na teologię, ale nawet na filozofię, postawiony wobec fenomenu Chrystusa nauczy się znowu »widzieć«”.¹³⁹² Konsekwentnie też do tego paradygmatu Bazylejczyk traktował dogmatykę jako estetykę prowadzącą do pełnego doświadczenia wiary w Boga-który-Jest, Boga-Świętego i Boga-Miłości. Z kolei człowiek otwarty na tę transcendencję jest w stanie rozpoznać w pięknie Jego tajemnicę i pozostać na tej drodze prowadzącej do zbawienia. Jak zauważa W. Kawecki, „chrześcijańska teologia do czasów średniowiecza ujmowała piękno jako podstawę stworzenia i zbawienia. Ojcowie Kościoła uprawiali teologię jako teologię piękna, a sama Biblia jest w przeważającej mierze księgą poetycką.”¹³⁹³ Efektem tego poznania stają się nie tylko odkrywane nowe dla osoby ludzkiej idee religijne, ale także jej emocjonalne i psychologiczne doświadczenie tajemnicy i nadziei, które wspiera łaska i sakramenty Kościoła. Dlatego dla mistycznego i estetycznego poznania przestrzeń święta - choćby lubelskiej Kaplicy Zamkowej - pozwala przejść od świata *profanum* do *sacrum*.

Dla *via pulchritudinis* duże znaczenie posiada dyspozycja religijna i poznawcza człowieka. Tę zaś kształtuje formacja i wrażliwość na piękno wykluczająca pójście za religijnym kiczem czy wręcz turpizmem.¹³⁹⁴ W Kaplicy Zamkowej nawet jeśli pojawia się wyobrażenie anty-zbawienia (np. w postaci szatana kuszącego Judasza, wkraczającego w mrok grzechu zdrady (il. 23), to sięga ona jedynie sensu wizualizacji perykopy ewangelicznej (J 13, 27-30). Natomiast ogólne założenia ikonograficzne i istotne cyklu są uporządkowane zgodnie z tradycją rozpisu fresków i podporządkowane regułom podlunników zapewniających poprawne

¹³⁹² Cyt. za: R. Chałupniak, *Fides ex visu we współczesnej teologii piękna*, w: „Colloquia Theologica Ottoniana”, 1(2014) s. 155

¹³⁹³ W. Kawecki *Teologia piękna ...*, dz. cyt., s. 33-34; zob. też: S. Mycek, *Chrystus, Piękno – Dobro – Prawda. Studium chrystologii Hansa Ursa von Balthasara w jej trylogicznym układzie*, Poznań 2002 w: „Forum Teologiczne”, 6 (2005), s. 189-191

¹³⁹⁴ Por. W. Kawecki, *Komunikacja...*, dz. cyt., s. 67

odczytania treści. Wierność wielowiekowej tradycji hermenei - w tym przypadku bałkańskich - wiąże świadectwo wiary zespołu malarskiego mistrza Andrzeja ze współczesnymi wiernymi stającymi twarzą w twarz z ich przesłaniem wiary. W tym sensie dokonuje się zarówno ewangelizacja jak i dialog pokoleń dla budowania świadomości tej samej wiary. Taki zaś sens dla drogi piękna postawili twórcy dokumentu *Magisterium Kościoła* z 2006 r., aby poznanie płynące z oglądania fresków Kaplicy Zamkowej nie pozostawało w wąskim zamkniętym kręgu miłośników ich piękna, ale wpływało na kształtowanie życia wspólnoty wierzących.¹³⁹⁵

Odczytanie przesłania fresków i zawartego w nich świadectwa wiary stanowi nie tylko szansę dla nowej ewangelizacji, uwzględniającej prymat kultury wizualnej nad argumentacją dyskursywną. Ono jednocześnie stanowi wyzwanie dla estetyki teologicznej utrzymanej w kontekście sugestii poznawczych von Balthasara. To wzywianie o komunikatywność dogmatów w społeczeństwie poddającym się z łatwością tendencjom i pokusom subiektywizmu oraz relatywizmu w dochodzeniu do prawdy. *Casus* fresków Kaplicy Zamkowej pokazuje, że ponadczasową moc oddziaływania zachowują jedynie formy przekazu respektujące normy obiektywizacji. Tę zaś ujawnia i określa niezmiennność dziejowa Objawienia płynąca z mowy o Bogu (teo-logii) wiążącej drogę przez historię z dziejami dialogującego z ludzkością Boga od Genesis po Paruzję. Jest to zarazem czas Kościoła i Jego narzędzi przepowiadania i łaski, słów i obrazów, mądrości i piękna nierozłącznego od prawdy i dobra. Dla teologii oznacza to wzywianie do nieustannie nowego dialogu, jakkolwiek zamkniętego w ramach niezmiennej tradycji. Dlatego dobrze, że istnieją sanktuaria łaski wspierającej drogę Kościoła i drogę każdego wierzącego. Dobrze, że hermeneje ikon są równie wierne dialogowi Bosko-ludzkiemu, co kodeksy i litery Biblii. I dobrze się dzieje, gdy zarówno słowa, jak i obrazy wspierane mocą łaski w Kościele scalają się w nurt mistycznej więzi z Bogiem i braćmi w wierze. Wizualizacje Kaplicy Zamkowej są jednym z takich miejsc.

¹³⁹⁵ R. Słupek, *Argument kaloniczny w teologii fundamentalnej. Uwagi na marginesie dokumentu Papieskiej Rady ds. Kultury „Via pulchritudinis” – uprzywilejowana droga ewangelizacji i dialogu*, w: „Wrocławski Przegląd Teologiczny” 29 (2021) nr 1 s. 318

Zakończenie

Jednym z ważniejszych wydarzeń w dziejach Kościoła w XX w. było dokonanie przełomowego osiągnięcia doktrynalnego i administracyjnego, znane jako „Accomodata Renovatio - Dostosowana Odnowa”. Potrzeba odnowy struktur Kościoła i ich doktrynalnego uzasadnienia przez teologiczną analizę historii zbawienia w świecie współczesnym wyzwoływały nowe kierunki w teologii systematycznej i pastoralnej. Jednym z istotniejszych nurtów tych przemian na forum teologii stało się wypracowanie koncepcji i metod odkrywania prawdy o Bogu, człowieku i świecie nie tylko na drodze dyskursu wykorzystującego osiągnięcia naukowe, ale także uznanie poszukiwania piękna za skuteczną drogę do spotkania i poznania Boga. Zwłaszcza pontyfikat Jana Pawła II zaowocował szeregiem dokumentów Urzędu Nauczycielskiego Kościoła, które określały i rozwijały drogę piękna - *via pulchritudinis* - jaką człowiek może zdążyć skutecznie ku Bogu, ujmowanym w estetycznej kategorii Piękna Absolutnego. Niniejsza wpisuje się w ten nurt stanowiąc przyczynek do teologii piękna jako drogi do poznania Boga. Za przedmiot badań został wybrany zasób ikonograficzny w postaci fresków z Kaplicy Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim. Owe XV-wieczne malowidła stanowią reprezentatywny przykład sztuki bizantyńskiej w przestrzeni europejskiego gotyku polskiego. Jakkolwiek zyskały one już szereg znaczących opracowań akademickich, to jednak wszystkie te publikacje mieszczą się w obszarze analiz historii sztuki. Niniejsza dysertacja stanowi próbę postawienia kolejnego kroku na drodze do pełniejszego zrozumienia sensu badanej polichromii dzięki poszerzeniu dotychczasowych analiz o dociekania teologiczne, pozostające w obrębie Magisterium Kościoła doby posoborowej. Celem pracy było nie tylko odczytanie XV-wiecznych wizualizacji prawd wiary, ale także ukazanie współczesnego znaczenia tego przekazu. Wartością tego opracowania jest łączenie dotąd odległych od teologii problemów i metod krytyki sztuki świeckiej z perspektywą ich teologicznego sensu. Znacznie rozszerza to perspektywę dialogu Kościoła ze światem na drodze piękna, które w dobie coraz powszechniejszej kultury obrazu nadaje głębszy sens pięknym artefaktom.

Za wiodącą metodę szczegółowych badań przyjęto koncepcję i metodologię uprawiania na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego teologii kultury, a w jej ramach i estetyki teologicznej. Spory wpływ w tym środowisku zyskały poglądy szwajcarskiego teologa Hansa Ursa von Balthasara, dlatego teologiczną

analizę fresków z lubelskiej Kaplicy Zamkowej przeprowadzono w oparciu o nauczanie tego autorytetu. Ponadto w niniejszej pracy posłużono się metodą opisową, historyczną, a w przypadku atrybucji niektórych świętych metodą dedukcji. Pomocna dla powstania niniejszej dysertacji była także metoda analityczna.

Analizę polichromii lubelskiej Kaplicy Zamkowej traktowanej jako przykład przekazu wiary na drodze piękna rozpoczęto od przedstawienia historii badanego artefaktu. Pierwszy rozdział dysertacji jest poświęcony dokumentacji dziejów Kaplicy Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim oraz zdobiącej ją bizantyńskiej polichromii. Istotnym punktem rozważań było prześledzenie motywów, jakimi mógł kierować się Władysław Jagiełło ozdabiając bizantyńską polichromią najważniejsze świątynie w kraju. Spośród licznych hipotez za najbardziej prawdopodobną uznano osobiste upodobania króla (wynikające z jego wychowania w tradycji prawosławnej) oraz jego przekonanie o jedności wiary chrześcijańskiej (znajdujące potwierdzenie we współpracy z metropolitą kijowskim na rzecz zjednoczenia Kościołów). Na korzyść tej hipotezy przemawia treść programu ikonograficznego Kaplicy, zwłaszcza wątku hagiograficznego. W rozdziale pierwszym ukazano również, w jaki sposób pracujący w Lublinie artyści zrealizowali „bizantyński” kanon zdobienia cerkwi w kościele tradycji łacińskiej. Okazało się, że rozbieżności architektury sakralnej obu obrządków nie były przeszkodą w kanonicznym rozpisaniu Kaplicy Trójcy Świętej.

W rozdziale drugim przedstawiono główne teologiczne, estetyczne i metodologiczne założenia dla niniejszej pracy. Rozpoczęto je od próby nakreślenia definicji piękna. Na potrzeby prowadzonych rozważań przyjęto obiektywną definicję piękna przyjmowaną przez św. Tomasza z Akwinu. Źródłem tak ujętego piękna (i zarazem najwyższym Pięknem) jest sam Bóg, dlatego w rozdziale tym poruszono najważniejsze zagadnienia teologii piękna oraz teologii ikony (będącej najbardziej uprzywilejowanym miejscem spotkania Boga z człowiekiem na drodze piękna). Przedstawiono także proponowane metody uprawiania teologii piękna, spośród których wybrano metodę estetyki teologicznej H. U. von Balthasara. Zgodnie z nią w kolejnych rozdziałach dysertacji przechodzi się od tego, co widzialne, do tego, co niewidzialne, aby możliwie precyzyjnie określić semantykę fresków ikonowych.

W trzecim rozdziale rozprawy dokonano interpretacji lubelskiej polichromii według podziału na traktaty teologiczne: trynitologię, paterologię, chrystologię, pneumatologię i eschatologię. Przyłożenie do lubelskich wizualizacji tych traktatów myśli H. U. von Balthasara pozwoliło zobaczyć owe freski w nowym świetle. Dzieło

powstałe pod kierunkiem mistrza Andrzeja zawiera liczne elementy mogące znaleźć wyjaśnienie w myśli Balthasara. Teolog ten upatrywał w Chrystusie centralą postać Objawienia. Jego misja, polegająca na wyjściu i powrocie do Ojca objawia najgłębszą tajemnicę Trójjedynego Boga. Zstępując na ziemię Jezus opuścił na krótko umiłowanego Ojca, aby objawić ludziom Jego istotę i miłość. Wstępując do nieba Syn powraca do Ojca będącego nieskończoną przestrzenią, która jest jednocześnie niezmierna i całkowicie bliska. Obecne w lubelskiej Kaplicy Zamkowej wyobrażenia Chrystusa ukazują Go jako tego, który ma udział w chwale Ojca (mandorle otaczające Jezusa symbolizują chwałę Ojca) i który jest na Ojcowską chwałę absolutnie przezroczysty (dzięki kenozie, która znalazła najdoskonalszy wyraz w śmierci na krzyżu). Pewnym zaskoczeniem było odkrycie, że wizualizację kenozę Syna Bożego można odnaleźć nawet w lubelskiej scenie *Zstąpienia do Otchłani*. Właściwy dla tego typu ikon dynamizm postaci Jezusa został przez artystów ukazany dosyć powściągliwie. Wyjaśnieniem dla tego zabiegu kompozycyjnego może być Balthasariańska koncepcja, że zstąpienie Jezusa do Otchłani nie miało triumfalnego charakteru, ale było biernym „byciem-przeniesionym”, przez co Syn Boży pokonał piekło niejako od wewnątrz. Okazując absolutne posłuszeństwo Ojcu poza granicami życia, w miejscu, gdzie panowała wyłącznie niewola i przymus uzyskał władzę nad piekłem oraz prawo bycia Sędzią Ostatecznym. Z tego powodu w centrum refleksji eschatologicznej Balthasara także stoi Bóg: „Jako Zdobyty jest On niebem, jako Utracony piekłem, jako Sprawdzający sądem, jako Oczyszczający czyśćcem”. Podobne ujęcie tematu występuje w lubelskich freskach, gdzie pominięto wątek kar czekających grzeszników, a skoncentrowano się jedynie na Bożej chwale. *Tron Przygotowany* z narzędziami męki - przypomina, że w majestacie ukaże się Chrystus, jako ten, który „z miłości do świata „pozbył się” swojej niebiańskiej postaci chwały, aby odnaleźć ją na powrót razem ze zbawionymi.

W czwartym rozdziale dysertacji przedstawiono angelologię, mariologię, hagiografię i martyrologię obecne w polichromii lubelskiej Kaplicy Zamkowej. Świętość w ujęciu autorów lubelskiej polichromii jest rozumiana jako przebóstwienie – asymilacja i zjednoczenie z Bogiem w stopniu odpowiadającym ludzkim możliwościom. Zwraca uwagę fakt, że w lubelskiej Kaplicy Trójcy Świętej przedstawiono licznych ascetów i męczenników żyjących na Bliskim Wschodzie w czasach niepodzielnego chrześcijaństwa. Położenie akcentu na tej grupie świętych stanowi wizualną katechezę skierowaną do króla neofity i jego dworu. Wyobrażenia na

zachodniej ścianie świątyni – w miejscu tradycyjnie poświęconym tematyce Sądu Ostatecznego – anachoreci przypominają wychodzącym z liturgii wiernym o końcu ziemskiego pielgrzymowania oraz stanowią zachętę do zdobywania nieba na drodze modlitwy i ascezy. Namalowane tuż obok postaci męczenników są wezwaniem do męznego wyznawania wiary (aż po ofiarę z życia). Wśród lubelskich świętych ważne miejsce zajmują także Bracia Sołunscy, będący patronami ekumenicznych dążeń króla.

W piątym rozdziale dysertacji poddano analizie współczesne znaczenie polichromii Kaplicy Trójcy Świętej w Lublinie. Rozważania przeprowadzono w odniesieniu do wpływu lubelskich fresków na życie religijne wiernych różnych wyznań chrześcijańskich oraz oddziaływania tychże malowideł na współczesną kulturę. Stwierdzono, że *genius loci* Kaplicy Zamkowej implikuje przede wszystkim - w swej warstwie formalnej - wyraźne odniesienia do kultury wysokiej. Zamknięta przestrzeń ze zdobieniami o charakterze mistycznym koresponduje ze słownymi, muzycznymi i plastycznymi wyrazami ludzkiej aktywności. Konkretyzacją tych związków stają się w praktyce życia kulturowego takie formy jak aktywność muzealno-dydaktyczna prowadzona od 1997 r. Jej uzupełnieniem są liczne publikacje naukowe i popularyzatorskie, dzięki którym sama Kaplica i jej poszczególne elementy egzemplifikują wysoce kulturowy charakter tego artefaktu. W miarę odkrywanego prestiżu kulturowego Kaplica coraz częściej - w symboliczny sposób - wspiera swym historycznym autorytetem dokonania artystyczne współczesnych twórców. I tak, służy ona sporadycznie koncertom muzyki poważnej i religijnej a także ekspozycjom dzieł współczesnych malarzy. Wydarzenia takie stają się wyrazem dialogu sztuki dawnej ze sztuką współczesną.

Kaplica Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim bywa także miejscem prowadzenia dialogu ekumenicznego. Raz na jakiś czas odbywają się tu celebracje katolickie i grekokatolickie (parastas, molebien). W 2002 r. na Zamku Lubelskim wręczono medal Unii Lubelskiej kard. Lubomyrowi Huzarowi – zwierzchnikowi Ukraińskiego Kościoła Grekokatolickiego, zaś w 2017 r. odbył się tu Międzynarodowy Kongres Ekumeniczny pod hasłem: „LUBLIN miasto zgody religijnej”. Przywołane wydarzenia świadczą o niesłabnącym znaczeniu ekumenicznym lubelskiej Kaplicy Zamkowej. Dzieje się tak, ponieważ już sam patronimik odwołujący się do teocentrycznego kontekstu Ojca-Syna-Ducha Świętego odpowiada zasadniczej tożsamości Kościoła kształtowanej przez dogmat trynitarny.

Wspólny dla wszystkich wyznań chrześcijańskich jest akcentowany w lubelskiej polichromii chrystocentryzm, którego wiodącym motywem pozostają wszystkie sceny paschalnego zwycięstwa nad grzechem i śmiercią jako antropologiczna nadzieja wierzących. Dowodem uczestniczenia wiernych w tym zwycięstwie są freski hagiograficzne ukazujące duchowych atletów ascezy z pierwszych wieków chrześcijaństwa - mężczyzn i kobiet - obu tradycji chrześcijańskich. To echo jednej z podstawowych idei fundatora Jagiełły, by w XV w. podjąć trud jednoczenia Kościoła w ramach dążeń ówczesnych soborów. Dążenia ekumeniczne są podejmowane również dziś, dlatego przesłanie ideowe Kaplicy Zamkowej pozostaje niezwykle aktualne.

Freski z lubelskiej Kaplicy Trójcy Świętej są przykładem przekazywania wiary przez *via pulchritudinis*. Wykorzystują one uniwersalizm kategorii piękna odkrywany z różnych perspektyw tradycji chrześcijańskiej - z optyki mistyki wschodniej oraz racjonalnej estetyki Zachodu. Odczytanie przesłania fresków i zawartego w nich świadectwa wiary stanowi nie tylko szansę dla nowej ewangelizacji, uwzględniającej prymat kultury wizualnej nad argumentacją dyskursywną. Ono jednocześnie stanowi wyzwanie dla estetyki teologicznej utrzymanej w kontekście sugestii poznawczych H. U. von Balthasara. To wzywanie o komunikatywność dogmatów w społeczeństwie poddającym się z łatwością tendencjom i pokusom subiektywizmu oraz relatywizmu w dochodzeniu do prawdy. Przykład polichromii z lubelskiej Kaplicy Zamkowej pokazuje, że ponadczasową moc oddziaływania zachowują jedynie formy przekazu respektujące (zagwarantowane ikonograficznym kanonem) normy obiektywizacji. Tę zaś ujawnia i określa niezmiennosc dziejowa Objawienia. Dla teologii oznacza to wzywanie do nieustannie nowego dialogu, choć zamkniętego w ramach niezmiennej tradycji. Dlatego dobrze, że istnieją sanktuaria łaski wspierającej drogę Kościoła i drogę każdego wierzącego. Dobrze, że hermeneje ikon są równie wierne dialogowi Bosko-ludzkiemu, co kodeksy i litery Biblii. I dobrze się dzieje, gdy zarówno słowa, jak i obrazy wspierane mocą łaski w Kościele scalają się w nurt mistycznej więzi z Bogiem i braćmi w wierze. Wizualizacje lubelskiej Kaplicy Trójcy Świętej są jednym z takich miejsc.

Odkrywanie dla współczesnych pokoleń przesłania ideowo-religijnego polichromii lubelskiej Kaplicy Zamkowej, dzięki badaniom teologicznym i z zakresu historii sztuki sakralnej, pozwala w jakiejś mierze powrócić do początkowych inspiracji jej powstania. Te zaś niosą ze sobą nie tylko dokumentację wiary XV i XVI-

wiecznego pogranicza Europy, ale niezwykle aktualne treści ekumeniczne i dialogalne, o których mówi m.in. wspomniana wielokrotnie „uprzywilejowana metoda nowej ewangelizacji i dialogu, jaką staje się droga piękna”. Pochylenie się nad teologiczną treścią fresków z lubelskiej Kaplicy Zamkowej stanowi wyjście naprzeciw potrzebom współczesnego społeczeństwa, które jest bardziej „opatrzone” niż „oczytane”. Drogą do zaspokojenia duchowych tęsknot ludzi będzie zatem nie tyle przepowiadanie wiary za pomocą słów, co komunikacja tejże przez sztukę. Polichromia lubelskiej Kaplicy Trójcy Świętej jest tego znakomitym przykładem.

Przygotowana rozprawa wyróżnia się na tle dotychczasowych opracowań odczytaniem treści ideowej fresków z lubelskiej Kaplicy Zamkowej w perspektywie estetyki teologicznej H. U. von Balthasara. To nowe spojrzenie pozwoliło wydobyć z dzieła mistrza Andrzeja treści wykraczające poza obszar analiz historyków sztuki. Niniejsze opracowanie nie wyczerpuje głębi prezentowanej tematyki. Może ono jednak z powodzeniem stanowić punkt wyjścia do prowadzenia dalszych badań nad estetyką teologiczną i dokumentacją teologicznego przekazu fresków. Szerokie pole dla naukowych dociekań otwiera się przede wszystkim w zakresie hagiografii lubelskiej Kaplicy Zamkowej (atrybucja wielu świętych ma bowiem charakter hipotetyczny). Przygotowana rozprawa może być wykorzystana w wielu środowiskach naukowo-badawczych: w historii sztuki sakralnej, w estetyce, w historii Kościoła a przede wszystkim na polu teologii systematycznej i pastoralnej.

Bibliografia

Źródła

I. Źródła dotyczące Kaplicy Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim

Acta Camerae Apostolicae, red. J. Ptaśnik, t.1, Kraków 1913

Długosz J., *Historiae Polonicae*, t. IV, Kraków 1877

Długosz J., *Joannis Dlugossii Senioris Canonici Cracoviensis Opera omnia* T. 13, *Historiae Polonicae libri XII*. T. 4, red. A. Przezdziecki, Kraków 1877

Długosz J., *Liber beneficiorum dioecesis cracoviensis nunc primum e codice autographo editus*, t. 1, Kraków 1863

Długosz J., *Liber beneficiorum dioecesis cracoviensis nunc primum e codice autographo editus*, t. 3, Kraków 1864

Durakiewicz K., *Informacje dotyczące odkrycia i konserwacji malowideł w Kaplicy Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim*, 1995, rkps w Archiwum Kaplicy Trójcy Świętej na zamku w Lublinie

Lustracja województwa lubelskiego 1661, wyd. H. Oprawko, K. Schuster, Warszawa 1962

Muzeum Narodowe w Lublinie, *Muzeum oczami dziecka - Zamek Lubelski*, <https://www.facebook.com/nationalmuseuminlublin/videos/2743078646006961> [dostęp 7.05.2022]

Muzeum Narodowe w Lublinie, *Odkrywamy freski Kaplicy Trójcy Świętej*, <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.2885577091499411&type=3> [dostęp 7.05.2022]

Przezdziecki A., *Życie domowe Jadwigi i Jagiełły z regestrów skarbowych z lat 1388-1417 przedstawione przez Alexandra Przezdzieckiego*, Warszawa 1854

Puciata M., *Lublin. Kaplica Zamkowa p.w. św. Trójcy. Materiały dotyczące konserwacji malowideł ściennych*, Warszawa 1955, mps w Archiwum Kaplicy Trójcy Świętej na zamku w Lublinie

Rachunki dworu króla Władysława Jagiełły i królowej Jadwigi z lat 1388 do 1420, red. F. Piekosiński, Kraków 1896

Szaraniewicz I., *Rzut oka na beneficjy kościoła ruskiego za czasów Rzeczypospolitej Polskiej pod względem historyi, a przedewszystkim o stosunku świeckiego duchowieństwa ruskiego w Galicyi do ziemi w tym okresie*, Lwów 1875
Theiner A., *Vetera monumenta Poloniae et Lithuaniae gentiumque finitimarum historiam illustrantia. Maximam partem nondum edita ex tabulariis Vaticanis, deprompta collecta ac serie chronologica disposita*, t. 1, Rzym 1860

II. Teksty źródłowe dotyczące Magisterium Kościoła

Akatyst ku czci Bogurodzicy, Opole 2008

Ambroży z Mediolanu, *Aeterne rerum conditor*, w: „Obraz literatury powszechnej w streszczeniach i przykładach”, red. P. Chmielowski, E. Grabowski, t. 1, Warszawa 1895, s. 321

Amore A., *Teodoro*, w: „Bibliotheca Sanctorum”, red. Pontificia Università lateranense and Istituto Giovanni XXIII, t. 12, Roma 1969, s. 238-241

Amore A., *Constantino*, w: „Bibliotheca Sanctorum”, red. Pontificia Università lateranense and Istituto Giovanni XXIII, t. 6, Roma 1965, s. 327-328

Atanazy Aleksandryjski, *Żywot świętego Antoniego*, tłum. Z. Brzostowska, Warszawa 1987

Atenagoras z Aten, *Legatio pro christianis*, w: „Patrologiae Cursus Completus. Series Graeca”, t. 6, red. J. Migne, Paryż 1857, s. 887-972

Balboni D., *Georgio*, w: „Bibliotheca Sanctorum”, red. Pontificia Università lateranense and Istituto Giovanni XXIII, t. 6, Roma 1965, s. 512-525

Becquet T., *Daniele di Constantinopoli*, w: „Bibliotheca Sanctorum”, red. Pontificia Università lateranense and Istituto Giovanni XXIII, t. 4, Roma 1964, s. 470-471

Bazyli Wielki, *Pisma ascetyczne. T. 2. Reguły dłuższe. Reguły krótsze*, tłum. J. Naumowicz, Kraków 1995

Benedykt XVI, *Katechezy o św. Pawle*, tłum. L'Osservatore Romano, Kraków 2009

Benedykt z Nursji, *Reguła*, tłum. B. Turowicz, w: „Reguła Mistrza. Reguła św. Benedykta”, tłum. M. Dąbek, B. Turowicz, Kraków 2006, s. 387-503

Biblia Tysiąclecia, wyd. 5, Poznań 2000

Bóg, Ojciec miłosierdzia. Oficjalny dokument Papieskiego Komitetu Obchodów Wielkiego Jubileuszu Roku 2000, red. Komisja Teologiczno-Historyczna Wielkiego Jubileuszu Roku 2000, tłum. S. Czernik, Katowice 1998

Caraffa F., *Ciro e Giovanni*, w: „Bibliotheca Sanctorum”, dz. cyt., t. 4, s. 2-4

Caraffa F., *Cosma e Damiano*, w: „Bibliotheca Sanctorum”, dz. cyt., t. 4, s. 223-225

Cyryl ze Scytopolis, *Żywoty mnichów palestyńskich*, tłum. E. Dąbrowska, Kraków 2011

Dokumenty soborów powszechnych. Tekst grecki, łaciński i polski, red. A. Baron, H. Pietras, t. 1, Kraków 2002

Dokumenty soborów powszechnych. Tekst grecki, łaciński i polski, red. A. Baron, H. Pietras, t. 2, Kraków 2007

Efrem Syryjczyk, *Pieśń o Maryi, Symeonie i Dziecięciu*, w: „Ojcowie Kościoła greccy i syryjscy. Teksty o Matce Bożej.”, tłum. W. Kania, Niepokalanów 1981, s. 60-68

Ewangelia Dzieciństwa Ormiańska, tłum. E. Nowak, w: „Apokryfy Nowego Testamentu. Tom 1. Ewangelie apokryficzne. Część 1. Fragmenty. Narodzenie i dzieciństwo Maryi i Jezusa”, red. M. Starowieyski, Kraków 2003, s. 440-451

Filokalia. Teksty o modlitwie serca, red. i tłum. J. Naumowicz, Kraków 2002

Grumel V., *Cirillo e Metodio*, w: „Bibliotheca Sanctorum”, red. Pontificia Università lateranense and Istituto Giovanni XXIII, t. 4, Roma 1964, s. 1328-1333

Grzegorz z Nazjanzu, *Opowieść o moim życiu*, tłum. A. Komornicka, Poznań 2003

Grzegorz z Nyssy, *Homilia VI: „Błogosławieni czystego serca, albowiem oni Boga oglądać będą” (Mt 5,8)*, w: A. Bober, „Światła ekumeny. Antologia patrystyczna”, Kraków 1965, s. 128-134

Grzegorz z Nyssy, *Wybór pism*, tłum. T. Sinko, Warszawa 1963

Ireneusz z Lyonu, *Contra haereses libri quinque*, Paryż 1857

Jan Damasceński, *Wykład wiary prawdziwej*, tłum. B. Wojkowski, Warszawa 1969

Jan Paweł II, *Encyklika Ecclesia de Eucharistia Ojca Świętego Jana Pawła II do biskupów, do kapłanów i diakonów, do zakonników i zakonnicek, do katolików świeckich oraz do wszystkich ludzi dobrej woli o Eucharystii w życiu Kościoła*, Wrocław 2003

Jan Paweł II, *List do artystów*, w: „Jan Paweł II do artystów. Artyści do Jana Pawła II”, red. B. Drożdż-Żytyńska, M. Goławska, P. Kawałko, A. Oleszczuk, Lublin 2006, s. 28-57

Jan Paweł II, *Matka Odkupiciela. Tekst i komentarze*, red. S. Napiórkowski, Lublin 1993

Jan Paweł II, *Natura i sztuka drogami do tajemnicy Boga [Spotkanie z przedstawicielami świata nauki i sztuki – Wiedeń, 12 września 1983]*, w: Jan Paweł II, „Wiara i kultura. Dokumenty, przemówienia, homilie”, red. M. Radwan, S. Wylężek, T. Gorzkula, Rzym-Lublin 1988, s. 205-2011

Jan Paweł II, *Wierzę w Boga Ojca Stworzyciela*, Watykan 1987

Jan Paweł II, *Veritatis splendor. Tekst i komentarze*, red. A. Szostek, Lublin 1995

Janin R., *Parasceve*, w: „Bibliotheca Sanctorum”, red. Pontificia Università lateranense and Istituto Giovanni XXIII, t. 10, Roma 1968, s. 328-331

Justyn Męczennik, *Dialogus cum Tryphone Judaeo*, w: „Patrologiae Cursus Completus. Series Graeca”, t. 6, red. J. Migne, Paryż 1857, s. 469-800

Klimak J., *Drabina do raju*, tłum. W. Polanowski, Kęty 2011

Konstytucja dogmatyczna o Kościele „Lumen Gentium”, w: „Sobór Watykański II. Konstytucje, dekryty, deklaracje”, Poznań 1968, s. 105-170

Konstytucja duszpasterska o Kościele w świecie współczesnym „Gaudium et spes”,
w: „Sobór Watykański II. Konstytucje, dekryty, deklaracje”, red. J. Groblicki, E. Florkowski, Poznań 1968, s. 537-620

Konstytucja o Liturgii Świętej „Sacrosanctum Concilium”, w: „Sobór Watykański II. Konstytucje, dekryty, deklaracje”, red. J. Groblicki, E. Florkowski, Poznań 1968, s. 40-70

Księga Starców (Gerontikon), tłum. M. Borkowska, oprac. M. Starowieyski, Kraków, 1983

Metody, Kanon ku czci św. Dymitra, wielkiego męczennika z Salonik, w: „Pasterze wiernych Słowian: święci Cyryl i Metody”, red. i tłum. A. Naumow, Kraków 1985, s. 141-144

Mongelli G., *Parasceve la Giovane*, w: „Bibliotheca Sanctorum”, red. Pontificia Università lateranense and Istituto Giovanni XXIII, t. 10, Roma 1968, s. 328-329

Moschus J., *Łąka duchowa. Napisana przez Jana Moschusa, tłumaczona przez Ambrożego Kamaldulensa*, tłum. H. Pietruszczak, Warszawa 2018

Orygenes, *Veteris interpretationis commentariorum Origenis in Matthaeum*, w: „Patrologiae cursus completus”, t. 13, Paryż 1862, s. 1599-1800

Pafnutio, abbate, *Vita sancti Onuphrii*, w: „Vitae Patrum”, t. 1, Paris 1849, s. 212-220

Papieska Rada do Spraw Kultury, *Dokument końcowy plenarnego zebrania „Via pulchritudinis – uprzywilejowana ścieżka ewangelizacji i dialogu”*, 27-28 marca 2006

Protoewangelia Jakuba, tłum. M. Starowieyski, w: „Apokryfy Nowego Testamentu. Tom 1. Ewangelie apokryficzne. Część 1. Fragmenty. Narodzenie i dzieciństwo Maryi i Jezusa”, red. M. Starowieyski, Kraków 2003, s. 266-290

Pseudo-Dionizy Areopagita, *Hierarchia kościelna*, w: tenże, „Pisma teologiczne II. Hierarchia niebiańska, Hierarchia kościelna”, tłum. M. Dzielska, Kraków 1999, s. 117-198

Pseudo-Dionizy Areopagita, *Hierarchia niebiańska*, w: tenże, „Pisma teologiczne II. Hierarchia niebiańska, Hierarchia kościelna”, tłum. M. Dzielska, Kraków 1999, s. 47-114

Pseudo-Dionizy Areopagita, *O imionach Bożych*, tłum. E. Bułhak, Lublin 1995

Pseudo-Filon, *Księga starożytności biblijnych*, tłum. Ł. Laskowski, Kraków 2015

Raggi A. *Maria Egziaca. Ikonografia*, w: „Bibliotheca Sanctorum”, red. Pontificia Università lateranense and Istituto Giovanni XXIII, t. 8, Roma 1966, s. 991-994

Rigoli A., *Antonio, Abate. Folclore*, w: „Bibliotheca Sanctorum”, red. Pontificia Università lateranense and Istituto Giovanni XXIII, t. 1, Roma 1962, s. 116

Rytuał ikonopisarski. Obrzędy poświęcenia ikon, modlitwy na poszczególnych etapach pisania ikony, ryty błogosławieństw ikonopisarzy. Instrumentum laboris, red. D. Klejnowski-Różycki, Śląska Szkoła Ikonograficzna, Zabrze 2010

Sauget J., *Gerasimo*, w: „Bibliotheca Sanctorum”, red. Pontificia Università lateranense and Istituto Giovanni XXIII, t. 6, Roma 1965, s. 199-200

Sauget J., *Macario*, w: „Bibliotheca Sanctorum”, red. Pontificia Università lateranense and Istituto Giovanni XXIII, t. 8, Roma 1966, s. 425-429

Sauget J., *Maria Egziaca*, w: „Bibliotheca Sanctorum”, red. Pontificia Università lateranense and Istituto Giovanni XXIII, t. 8, Roma 1966, s. 981-991

Sauget J., Pafnuzio, w: „Bibliotheca Sanctorum”, red. Pontificia Università lateranense and Istituto Giovanni XXIII, t. 10, Roma 1968, s. 26-28

- Sauget J., *Saba*, w: „Bibliotheca Sanctorum”, red. Pontificia Università lateranense and Istituto Giovanni XXIII, t. 11, Roma 1968, s. 533-536
- Sauget J., *Spiridone, vescovo di Trimithonte*, w: „Bibliotheca Sanctorum”, red. Pontificia Università lateranense and Istituto Giovanni XXIII, t. 11, Roma 1968, s. 1354-1356
- Synod Biskupów XIII Zwyczajne Zgromadzenie Ogólne, *Nowa Ewangelizacja dla przekazu wiary chrześcijańskiej. Instrumentum Laboris*, Watykan 2012, nr 157, s. 68 http://www.vatican.va/roman_curia/synod/documents/rc_synod_doc_20120619_instrumentum-xiii_pl.pdf [dostęp 20.01.2020]
- Tomasz z Akwinu, *Komentarz do Ewangelii Jana*, tłum. T. Bartoś, Kęty 2018
- Tomasz z Akwinu, *Suma teologiczna*, tłum. P. Bełch, t. I, „O Bogu”, cz. 1, Londyn, 1975
- Transitus Józefa z Arymatei*, tłum. M. Starowieyski, w: „Apokryfy Nowego Testamentu. Ewangelie apokryficzne. Część 2. Św. Józef i św. Jan Chrzyciel, Męka i Zmartwychwstanie Jezusa, Wniebowzięcie Maryi”, red. M. Starowieyski, Kraków 2003, s. 810-816
- Veilleux A., *Pacomio*, w: „Bibliotheca Sanctorum”, red. Pontificia Università lateranense and Istituto Giovanni XXIII, t. 10, Roma 1968, s. 10-20
- Vita Sancti Pachomii*, w: „Patrologiae Cursus Completus. Series Latina”, t. 73, red. J. Migne, Paryż 1849, s. 227-272

Opracowania

- Adamek T., *Kaplica zamkowa Św. Trójcy w Lublinie i jej polichromia*, w: „Lublin w dziejach i kulturze Polski”, red. T. Radzik, A. Witusik, Lublin 1997, s. 51-60
- Aduszkiewicz A., *Piękno i miłość w myśli filozoficznej św. Tomasza z Akwinu*, w: „Studia Philosophiae Christianae”, 21/1, s. 9-22
- Ange D., *Jan Chrzyciel. Prorok światłości na nowe tysiąclecie*, tłum. J. Kokowska, Kraków 2002
- Arystoteles, *Metafizyka*, oprac. M. Krąpiec, A. Maryniarczyk, tłum. T. Żelaźnik, t. 1, Lublin 1996
- Autor nieznany, *Anioły Lubelskie – premierowy pokaz na fontannie placu Litewskiego*, <http://ck.lublin.pl/2018/07/anioly-lubelskie-premierowy-pokaz-fontannie-placu-litewskiego/> [dostęp 7.05.2022];

- Autor nieznany, *Ikona Mistycznej Wieczery*, <https://pocojescskoromoznaposcic.wordpress.com/2019/04/25/ikona-mistycznej-wieczery/> [dostęp: 16.12.2020]
- Autor nieznany, *Res gestae*, w: „Wiadomości Archidiecezji Lubelskiej”, 2/2001, s. 350-371
- Autor nieznany, *Res gestae*, w: „Wiadomości Archidiecezji Lubelskiej”, 4/2002, s. 845-860
- Bal Nowak M., „*Piękny i dobry*” – *normatywny wzorzec kulturowy?*, w: „Estetyka i krytyka”, 7/8 (2/2004-1/2005), s. 37-46
- Balter L., *Pneumatohagijny charakter kultu maryjnego*, w: „Człowiek we wspólnocie Kościoła”, red. L. Balter, Warszawa 1979, s. 436-448
- Balter L., *Pneumatologia w ikonie*, w: „Chrystus wybawiający. Teologia świętych obrazów”, red. A. Napiórkowski, Kraków 2003, s. 75-91
- Balthasar H. U. von, *Credo. Medytacje o Składzie Apostolskim*, tłum. J. Szczurek, Kraków 1997
- Balthasar H. U. von, *Chwała. Estetyka teologiczna. 1 Kontemplacja postaci*, tłum. E. Marszał, J. Zakrzewski, Kraków 2008
- Balthasar H. U. von, *Chwała. Estetyka teologiczna. 3/2 Teologia. Część 1 Stary Testament*, tłum. Fenrychowa, Kraków 2010
- Balthasar H. U. von, *Chwała. Estetyka teologiczna. 3/2 Teologia. Część 2 Nowy Testament*, tłum. J. Fenrychowa, Kraków 2010
- Balthasar H. U. von, *Teologia a świętość. 1. Jedność i podział*, tłum. M. Grzywacz, w: „Zeszyty Karmelitańskie”, 1 (26) 2004, s. 91 – 97
- Balthasar H. U. von, *Teologia dziejów. Zarys*, tłum. J. Zychowicz, Kraków 1996
- Balthasar H. U. von, *Wiarygodna jest tylko miłość*, tłum. E. Piotrowski, Kraków 1997
- Balthasar H. U. von, *Wieńczysz rok darami swojej dobroci*, tłum. E. Marszał, J. Zakrzewski, Kraków 1999
- Bartnik C., *Dogmatyka katolicka*, t. 1, Lublin 1999
- Bartnik C., *Dogmatyka katolicka*, t. 2, Lublin 2003
- Batruch S., *Colloquium naukowe nt. Granice Europy*, http://old-panol.ipan.lublin.pl/biul_9/art_906.htm [dostęp 15.05.2022]
- Bielamowicz Z., *Implikacje w Polskiej sztuce sakralnej wynikające ze współistnienia Cerkwi i Kościoła łacińskiego w dawnej Rzeczypospolitej*, w:

- „Chrześcijańskie dziedzictwo bizantyńsko-słowiańskie. VI Kongres Teologów Polskich. Lublin 12-14 IX 1989”, red. A. Kubiś, M. Rusecki, Lublin 1994, s. 301-304
- Bielawski M., *Oblicza ikony*, Kraków 2006
- Bilewicz H., *Bizantyńsko-ruskie malowidła lubelskie w świetle prac Cesarskiej Komisji Archeologicznej z Petersburga*, w: „Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789-1950”, red. D. Konstantynów, R. Pasieczny, P. Paszkiewicz, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1998, s. 71-78
- Bilewicz H., *Między Krakowem a Petersburgiem. Casus bizantyńsko-ruskich malowideł lubelskich w pierwszych dekadach XX wieku*, w: „Kaplica Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim. Historia, teologia, sztuka, konserwacja”, red. B. Paprocka, J. Sil, Lublin 1999, s. 175-207
- Bokwa I., *Kilka uwag o metodzie teologii wizualnej w nawiązaniu do K. Rahnera (1904-1988) i H. U. von Balthasara (1905-1988)*, w: „Wierzyć i widzieć”, red. K. Flader, D. Jaszewska, W. Kawecki, B. Klocek di Biasio, E. Mazur, N. Mojżyn, J. S. Wojciechowski, M. Wrześniak, D. Żukowska-Gardzińska, Sandomierz 2013, s. 47-53
- Bokwa I., *Metoda teologii Hansa Ursa von Balthasara*, w: „Studia Theologica Varsaviensia”, 34/2 (1996), s. 51-74
- Bokwa I., *Relacja chrystologii i antropologii jako model interpretacyjny teologii Karla Rahnera*, w: „Studia Theologica Varsaviensia”, 31/2 (1993), s. 27-37
- Bokwa I., *Trynitarno-chrystologiczna interpretacja eschatologii w ujęciu Hansa Ursa von Balthasara*, Radom 1998
- Borkowski A., *Modlitwa w prawosławnej tradycji filokalicznej*, Warszawa 2021
- Brożek A., *Piękno i prawda. Esej o relacjach między sztuką i nauką*, ebook w archiwum prywatnym autora rozprawy
- Brykowska M., *Architektura królewskiej Kaplicy Św. Trójcy na Zamku w Lublinie*, w: „Sztuka około 1400 r.”, red. T. Hrankowska, t. 1, Warszawa 1996, s. 127-145
- Brykowska M., *Królewska kaplica Świętej Trójcy na Zamku w Lublinie w świetle badań architektonicznych i porównawczych*, w: „Kaplica Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim. Historia, teologia, sztuka, konserwacja”, red. B. Paprocka, J. Sil, Lublin 1999, s. 25-50
- Bułgakow S., *Ikona i kult ikony. Zarys dogmatyczny*, tłum. H. Paprocki, Bydgoszcz 2002

- Bułgakow S., *Prawosławie. Zarys nauki Kościoła prawosławnego*, tłum. H. Paprocki, Białystok-Warszawa 1992
- Bunge G., *Inny Paraklet. Ikona Trójcy Świętej mnicha-malarza Andrzeja Rublowa*, tłum. K. Małys, Kraków 2001
- Bunge G., *Trójca Rublowa. Kult i symbolika*, tłum. K. Małys, Kraków 2018
- Canev C., *Funkcja kaplicy zamkowej w Lublinie w okresie średniowiecza*, w: „Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich”, Białystok 2003, s. 303-317
- Canev C., *Kaplica Trójcy Świętej przy Zamku Lubelskim - świadectwo materialne słowiańskiego i ogólnochrześcijańskiego uniwersalizmu w XV wieku*, w: „Fundamenta Europaea. Półrocznik poświęcony kulturze europejskiej”, 2002, R. 1, fasc. 1, s. 33-44
- Canev C., *Piętnastowieczna Polska jako łącznik wielkich kultur chrześcijańskich*, w: „Kulturowe konteksty integracji europejskiej”, red. M. Walczak-Mikołajczakowa, Gniezno 2004, s. 28-57
- Chachaj J., *Lublin - miasto Rychezy? Lubelskie szkice historyczne XI-XIV wieku*, Lublin 2014
- Chachaj J., *Ruskie tropy w średniowiecznym Lublinie*, w: „Roczniki Humanistyczne”, T. 62, z. 7 (2014), s. 29-51
- Chałupniak R., *Fides ex visu we współczesnej teologii piękna*, w: „Colloquia Theologica Ottoniana”, 1(2014) s. 151-176
- Charkiewicz J., *Starotestamentowi prorocy jako typ świętości w Kościele prawosławnym*, w: „Rocznik Teologiczny”, 57/2 (2015), s. 155-168
- Charkiewicz J., *Typologia świętych w Kościele prawosławnym. Próba systematyzacji*, w: „Elpis” 11/19-20 (2009), s. 323-380
- Charkiewicz J., *Życie Matki Bożej w ikonografii*, Warszawa 2016
- Chełstowski D., *Problem recepcji na Zachodzie nauki o obrazach Soboru Nicejskiego II*, w: „Zeszyty Naukowe KUL”, 60 (2017), nr 2, s. 389-408
- Chitty D., *A pustynia stała się miastem... Wprowadzenie do dziejów monastycyzmu w Egipcie i Palestynie pod panowaniem chrześcijańskim*, tłum. T. Lubowiecka, Kraków 2008
- Chojcka E., *Czy piękno może być zagrożone? Pomiędzy obiektywnym a subiektywnym pojmowaniem dzieła sztuki*, w: „Śląskie Studia Teologiczne”, 30 (1997), s. 143-146

- Chrostowski W., *Jezus Chrystus: Arcykapłan Nowego Przymierza*, w: „Collectanea Theologica”, 80/3 (2010), s. 7-34
- Ciświcki T., *Najważniejsze pamiątki Lublina*, Lublin 1917, s. 22
- Costacurta B., *Król Dawid*, tłum. D. Piekarczyk, Kraków 2007
- Crossley P., *Gothic architecture in the reign of Kasimir the Great*, Kraków 1985
- Cyrek O., *Teologiczne argumenty przeciwników i zwolenników kultu ikon na podstawie niektórych pism Epifaniusza z Salaminy i "Mowy" Jana Damasceńskiego dotyczącej kultu obrazów*, w: „Resovia Sacra. Studia Teologiczno-Filozoficzne Diecezji Rzeszowskiej”, 16/2009, s. 103-114
- Cyrek O., *Epifaniczne przedstawienia Trójcy Świętej na ikonach bizantyjskich i ruskich. Dogmat trynitarny a kanon ikonograficzny*, w: „Poznańskie Studia Teologiczne”, 25 (2011), s. 213-237
- Cyrek O., *Frontalne i całopostaciowe wizerunki Chrystusa na ikonach bizantyjskich i ruskich. Schemat ikonograficzny*, w: „Polonia Sacra”, 30 (74)/2012, s. 113-134
- Cyrek O., *Przedstawienia Ducha Świętego na ikonach bizantyjskich i ruskich. Kanon ikonograficzny a dogmat teologiczny*, w: „Analecta Cracoviensia”, 44/2012, s. 57-71
- Cyrek O., *Wyobrażenia Boga – Ojca na ikonograficznych przedstawieniach Trójcy Świętej typu staro- i nowotestamentowego w kontekście dogmatu trynitarnego*, w: „Łódzkie Studia Teologiczne”, 21/2012, s. 51-70
- Ćwiklewska M., *Ikona triumfalnego wejścia Chrystusa do Jerozolimy*, w: „Ikonosfera. Zeszyty Muzealne”, 5/20016, s. 89-95
- Danielou J., *Święty Jan Chrzcziciel. Świadek Baranka*, tłum. S. Ferodowicz, Kraków 2017
- Dąb-Kalinowska B., *Ikony i obrazy*, Warszawa 2000
- Dembińska-Siury D., *Plotyn*, w: „Powszechna Encyklopedia Filozoficzna”, red. M. Krąpiec, t. 8, Lublin 2007, s. 294-298
- Dionizjusz z Furny, *Hermeneia czyli objaśnienie sztuki malarzkiej*, tłum. I. Kania, Kraków 2003
- Draguła A., *Czy istnieje teologia wizualna?*, w: „Kultura wizualna – teologia wizualna”, red. W. Kawecki, J. S. Wojciechowski, D. Żukowska-Gardzińska, Warszawa 2011, s. 153-172

- Draguła A., *Teologia wizualna. Uwagi metodologiczne*, w: „Wierzyć i widzieć”, red. K. Flader, D. Jaszewska, W. Kawecki, B. Klocek di Biasio, E. Mazur, N. Mojżyn, J. S. Wojciechowski, M. Wrześniak, D. Żukowska-Gardzińska, Sandomierz 2013, s. 13-29
- Drączkowski F., *Patrologia*, Pelplin-Lublin 2007
- Durakiewicz K., *Pierwsza konserwacja odkrytych malowideł (1917-1923). Juliusz Makarewicz i Edward Trojanowski*, w: „Kaplica Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim. Historia, teologia, sztuka, konserwacja”, red. B. Paprocka, J. Sił, Lublin 1999, s. 209-240
- Durakiewicz K., *Dzieje konserwacji malowideł rusko-bizantyńskich w Kaplicy Trójcy Świętej na zamku lubelskim*, referat wygłoszony na sesji „Sztuka Wschodu” na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu w listopadzie 1987, wydruk tekstu dostępny w Archiwum Kaplicy Trójcy Świętej na zamku w Lublinie
- Durakiewicz K., *Kaplica św. Trójcy*, w: „Na przykład”, 27/28, 1995, s. 8-11
- Durakiewicz K., *Ręką mistrza Andrzeja*, w: „Spotkania z Zabytkami”, 5/1996, s. 30-34
- Dworniczak-Leśniak K., *Unie, secesje, kapitulacje*, <https://ownetic.com/magazyn/2013/kamila-lesniak-unie-secesje-kapitulacje-open-city> [dostęp 7.05.2022]
- Dziadosz D., *Salomon*, w: „Encyklopedia Katolicka”, red. E. Gigilewicz, t. 17, Lublin 2012, s. 935-936
- Dzidek T., *Funkcje sztuki w teologii*, Kraków 2013
- Dzidek T., *Mistrzowie teologii. Prezentacja – antologia tekstów – dyskusja*, Kraków 1998
- Eco U., *Historia piękna*, tłum. A. Kuciak, P-oznań 2007
- Eco U., *Sztuka i piękno w średniowieczu*, tłum. M. Kimula, M. Olszewski, Kraków 2006
- Evdokimov P., *Poznanie Boga w tradycji wschodniej. Patrystyka, liturgia, ikonografia*, tłum. A. Liduchowska, Kraków 1996
- Evdokimov P., *Prawosławie*, tłum. J. Klinger, Warszawa 2003
- Evdokimov P., *Sztuka ikony. Teologia piękna*, tłum. Maria Żurowska, Warszawa 2010
- Fausti S., *Wspólnota czyta Ewangelię wg św. Łukasza*, tłum. K. Kozak, Częstochowa 2006

- Florenski P., *Ikonostas i inne szkice*, tłum. Z. Podgórzec, Warszawa 1984
- Forstner D., *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990
- Frejlich A., *Ikonograficzny kanon świętyni bizantyńskiej i jego konkretyzacja w kaplicy Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim*, wykład wygłoszony 16 czerwca 2018 r. w kaplicy Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim w ramach III edycji festiwalu „Wschodniosłowiańskie dziedzictwo kulturowe Lublina”, https://www.youtube.com/watch?v=ht_M1mAia_M [dostęp 7.03.2019]
- Fros H., *Martyrologium czyli wspomnienia świętych przypadające na poszczególne dni roku*, Warszawa 1984
- Fros H., Sowa F., *Księga imion i świętych*, t. 1, Kraków 2004
- Fros H., Sowa F., *Księga imion i świętych*, t. 2, Kraków 1997
- Fros H., Sowa F., *Księga imion i świętych*, t. 3, Kraków
- Fros H., Sowa F., *Księga imion i świętych*, t. 4, Kraków 2000
- Jakimińska G., *Zamek lubelski w XVI i pierwszej połowie XVII wieku*, w: „Roczniki Humanistyczne”, t. LII, z. 4, 2005, s. 241-254
- Gabska D., *Św. Paraskiewa-Petka z Epiwatu – kilka uwag o serbizacji kultu*, w: „Latopisy Akademii Supraskiej”, 10/2019, s. 145-155
- Gawarecki H., Gawdzik C., *Lublin. Krajobraz i architektura*, Warszawa 1972
- Gawarecki H., *Kronika*, w: „Ochrona Zabytków”, 3 (26)/1954, s. 212-220
- Gibek A., *Zaproszeni do królestwa. Ubodzy w Ewangelii św. Łukasza i podejmowane przez nich wybory*, w: „Polonia Sacra”, 20 (2016), nr 1 (42), s. 5-20
- Gieroba A., *Dziewczęta w KL Ravensbrück. Nowa wystawa w Lublinie*, <https://lublin.gosc.pl/doc/7117665.Dziewczeta-w-KL-Ravensbr-ck-Nowa-wystawa-w-Lublinie> [dostęp 12.05.2022]
- Gnutek W., *Paweł z Tarsu. Apostoł Jezusa Chrystusa i pisarz natchniony (zarys chronologii życia i działalności apostołskiej i pisarskiej)*, w: „The Biblical and Liturgical Movement”, 18(3)/1965, s. 142–151
- Grabiec D., *Bizantyńsko-ruskie sceny Naigrwania w kolegiacie w Wiślicy oraz w kaplicy Świętej Trójcy na Zamku Królewskim w Lublinie w świetle aktualnych badań i interpretacji*, w: „Muzyka”, t. 65, nr 2, 2020, s. 147-177
- Gronek A., *Ikony Męki Pańskiej. O przemianach w malarstwie cerkiewnym ukraińsko-polskiego pogranicza*, Kraków 2007

- Gronek A., *O dwóch mistagogiach liturgicznych na przykładzie malowideł w sanktuariach kaplicy zamkowej w Lublinie i cerkwi w Posadzie Rybotyckiej*, w: „600 lat fresków w Kaplicy Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim. Historia, Teologia, Sztuka, Konserwacja”, red. J. Żuk-Orysiak, A. Frejlich, Lublin 2021, s. 103-113
- Grotowski P., *Dwie nieznane sceny w prezbiterium kolegiaty wiślickiej*, w: „Ars Graeca – Ars Latina. Studia dedykowane Profesor Annie Różyckiej Bryzek”, red. W. Bałus, Kraków 2001, s. 54-63
- Hart A., *Ikona. Podręcznik malarstwa ikonowego i ściennego*, tłum. E. Malaga, Kielce 2015
- Hersgel T., *Eliasz i Elizeusz. „Mężowie Boży” w służbie jahwizmu*, w: „Studia Theologica Varsaviensia” 20/2 (1982), s. 25-45
- Homerski J., *Cierpiący Mesjasz w starotestamentalnych przepowiedniach prorockich*, w: „Roczniki Teologiczno - Kanoniczne”, t. XXVII, z. 1, 1980, s. 27-42
- Hryniewicz W., *Misterium śmierci w tradycji prawosławnej*, w: „Ateneum Kapłańskie”, 1/1980, s. 39-50
- Jakimińska G., Koziarska-Kowalik J., Nasalski Z., *Zamek Lubelski. Kaplica Trójcy Świętej*, Lublin 2008
- Jakimińska G., *Tekst dla periodyku „Inspiracje”*, 1999, mps w Archiwum Kaplicy Trójcy Świętej na zamku w Lublinie
- Janiec Z., *Komunikacyjna rola obrazu w teologii*, w: „Introibo ad altare Dei. Księdzu profesorowi Stefanowi Koperkowi CR z okazji 70-lecia urodzin i 45-lecia kapłaństwa”, red. S. Szczepaniec, J. Superson, J. Mieczkowski, Kraków 2008, s. 197-207
- Jankowski A., *Aniołowie wobec Chrystusa. Chrystocentryczna angelologia Nowego Testamentu*, Kraków 2018
- Jankowski A., *Królestwo Boże w przypowieściach*, Poznań-Warszawa 1981
- Janocha M., *Ikona Zwiastowania*, Poznań 2002
- Janocha M., *Ikony w Polsce. Od średniowiecza do współczesności*, Warszawa 2010
- Janocha M., *Ofiarowanie Pańskie. Ikonografia*, w: „Encyklopedia Katolicka”, red. E. Gigilewicz, t. 14, Lublin 2010, s. 401-404

- Janocha M., *Ukraińskie i białoruskie ikony świąteczne w dawnej Rzeczypospolitej. Problem kanonu*, Warszawa 2001
- Jaroszyński P., *Kalokagathia*, w: „Człowiek w Kulturze” 2/1994, s. 31-42
- Jaroszyński P., *Piękno*, w: „Powszechna Encyklopedia Filozofii”, red. A. Maryniarczyk, W. Daszkiewicz, T. Zawojska, A. Szymaniak, t. 8, Lublin 2007, s. 199-204
- Jaroszyński P., *Spór o piękno*, Poznań 1992
- Jarząbowska V., *Spotkanie Pańskie*, w: „Ikonosfera. Zeszyty Muzealne”, 5 (2016), s. 69-73
- Jaworski P., „*Pan obarczył Go winami nas wszystkich*” (Iz 53,6) – *Mesjasz cierpiącym* *Sługą* *Jahwe*
http://wf4.xcdn.pl/files/15/11/22/228705_CgcV_iC485cym20SC582ugC48520Jahwe.pdf [dostęp 20.01.2021]
- Jazykowa I., *Ikony Bogurodzicy w tradycji bizantyjsko-rosyjskiej*, tłum. Ewa Jaruzelska, w: „Ikona liturgiczna”, red. Kazimierz Pek, Warszawa 1999, s. 90-98
- Jazykowa I., *Obraz Jezusa Chrystusa w ikonografii rosyjskiej*, w: „Chrystus wybawiający. Teologia świętych obrazów”, red. A. Napiórkowski, Kraków 2003, s. 161-177
- Jazykowa I., *Świat ikony*, tłum. H. Paprocki, Warszawa 2007
- Jelonek T., *Prorocy Starego Testamentu*, Kraków 2007
- Jelonek T., *Wprowadzenie do listów świętego Pawła*, Kraków 1998
- Jurgilewicz-Stępień A., *Hierarchia chórów anielskich według Pseudo-Dionizego Areopagity – terminologia*, w: „Ikonosfera. Zeszyty Muzealne”, 7/2018, s. 14-26
- Kała D., *Pneumatologiczna interpretacja fresków Kaplicy Zamkowej w Lublinie*, praca magisterska napisana na Wydziale Teologicznym Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego pod kierunkiem prof. dr hab. Karola Klauzy, Lublin 2008, Archiwum Kaplicy Trójcy Świętej w Lublinie
- Kandyński W., *O duchowości w sztuce*, tłum. S. Fijałkowski, Łódź 1996
- Kania W., *Wstęp*, w: „Ojcowie Kościoła greccy i syryjscy. Teksty o Matce Bożej.”, tłum. W. Kania, Niepokalanów 1981, s. 9-19
- Katolicki komentarz biblijny*, red. R. Brown, J. Fitzyer, R. Murphy, red. pl W. Chrostowski, tłum. K. Bardski, Warszawa 2004

- Kawecki W., *Czy piękno może zbawić? Wokół teologii piękna*, w: „Studia Theologica Varsaviensia”, 2/2009, s. 201-221
- Kawecki W., *Czym jest locus theologicus kultury wizualnej?*, w: „Wierzyć i widzieć”, red. K. Flader, D. Jaszewska, W. Kawecki, B. Klocek di Biasio, E. Mazur, N. Mojżyn, J. S. Wojciechowski, M. Wrześniak, D. Żukowska-Gardzińska, Sandomierz 2013, s. 31-45
- Kawecki W., *Fenomen teologii wizualnej i sposoby jej komunikowania*, w: „Kultura – Media - Teologia”, 40/2020, s. 76-96
- Kawecki W., *Komunikacja medialno-kulturowa*, Warszawa 2021
- Kawecki W., *Komunikacja wiary w przestrzeni kulturowej. Perspektywa historyczna*, w: „Studia Nauk Teologicznych”, 14/2019, s. 25-42
- Kawecki W., *O istocie sztuki*, w: „Kultura wizualna – teologia wizualna”, red. W. Kawecki, J. S. Wojciechowski, D. Żukowska-Gardzińska, Warszawa 2011, s. 271-292
- Kawecki W., *Ocalić człowieka – ocalić kulturę. Personalistyczna koncepcja teologii kultury*, Warszawa 2006
- Kawecki W., *Od kultury wizualnej do teologii wizualnej*, w: „Kultura Media Teologia”, 1/2010, s. 23-31
- Kawecki W., *Teologia piękna. Poszukiwanie locus theologicus w kulturze współczesnej*, Poznań 2013
- Kawecki W., *Wizualność kultury i teologii*, w: „Kultura wizualna – teologia wizualna”, red. W. Kawecki, J. S. Wojciechowski, D. Żukowska-Gardzińska, Warszawa 2011, s. 15-34
- Kawecki W., *Zobaczyć wiarę. Studium obrazu postrzeganego jako komunikacja wiary z perspektywy teologii kultury i teologii mediów*, Kraków 2013
- Keller J., *Prawosławie*, Warszawa 1982
- Kiereś H., *Spór o definicję piękna*, w: „Spór o piękno”, red. A. Maryniarczyk, K. Stępień, Z. Pańpuch, Lublin 2013, s. 393-407
- Kiereś H., *Sztuka a prawda*, w: „Człowiek w kulturze”, 2/1994, s. 51-69
- Kimsza R., *I wszystko, co stworzył Bóg było piękne... Teologia piękna*, w: „Rocznik Teologii Katolickiej”, 3/2004, s. 105-111
- Klauza K., *Charyzmatyczne aspekty ikon św. Eliasza i św. Jana Chrzciciela*, <http://ikonynowica.blogspot.com/p/warsztaty-2011.html> [13.01.2022]

- Klauza K., *Duch Święty a uobecnienie*, załącznik do korespondencji naukowej w archiwum prywatnym autora rozprawy [15.04.2020]
- Klauza K., *Ezechiel*, załącznik do korespondencji naukowej w archiwum prywatnym autora rozprawy [28.12.2021]
- Klauza K., *Kaplica Świętej Trójcy*, w: „Pastores. Kwartalnik poświęcony formacji kapłańskiej”, 3/2006, s. 185-189
- Klauza K., *Piękno. W teologii*, w: „Encyklopedia Katolicka”, red. E. Gigilewicz, t. XV, Lublin 2011, s. 561-562
- Klauza K., *Teokalia. Piękno Boga. Prolegomena do estetyki dogmatycznej*, Lublin 2008
- Klauza K., *Teologiczna hermeneutyka ikony*, Lublin 2002
- Klauza K., *The iconic anthropology of the “Eighth Day”*, w: „Latomis Supraski”, 6 (2015), s. 147-165
- Klauza K., *Trynitologia ikonologiczna. Ilustracje do wykładu z symboliki trynitologicznej*, załącznik do korespondencji naukowej w archiwum prywatnym autora rozprawy [15.06.2021]
- Klauza K., *Via pulchritudinis w mariologii*, „Salvatoris Mater” 15(2013) nr 1-4(57-60) s. 281-300
- Klejnowski-Różycki D., *Sakralna sztuka liturgiczna w nauczaniu Kościoła*, w: „Roczniki Teologiczne”, t. LXV, z. 12, 2018, s. 75-88
- Kobielus S., *Fizjologi i Aviarium*, Kraków 2005
- Kobierzycki A., *Monografia Lublina*, Lublin 1901
- Komentarz Świętych Ojców do Ewangelii według Św. Mateusza*, tłum. A. Bień, t. 2, Hajnówka 2004
- Kondraciuk P., *Zwiastowanie Marii. Źródła przedstawienia i motywy ikonograficzne*, w: „Ikonosfera. Zeszyty Muzealne”, 5 (I)/2006, s. 44-56
- Konferencje świętego Maksymiliana Marii Kolbego*, red. J. Książek, W. Kaczmarek, J. Bara, Niepokalanów 2018
- Kowalczyk J., *„Kaplica Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim” – przewodnik wirtualny*, <https://culture.pl/pl/dzielo/kaplica-trojcy-..swietej-na-zamku-lubelskim-przewodnik-wirtualny> [dostęp 7.05.2022]
- Kowalik J., *Kaplica zamkowa w Lublinie*, w: „Cywilizacja. O religii, nauce, moralności i sztuce”, 11/2004, s. 149-154
- Koziarska-Kowalik J., *Kaplica zamkowa w Lublinie*, Lublin 1997

- Krahel A., *Ikonografia cyklu pasyjnego*, w: „Ikonosfera. Zeszyty Muzealne”, 5 (II) (2017), s. 5-15
- Krasowski A., *Biblio, ojczyzna moja... Samuel, Saul, Dawid, Salomon*, Warszawa 2012
- Kręcidło J., *Duch Święty i Jezus w Ewangelii świętego Jana. Funkcja pneumatologii w chrystologicznej strukturze czwartej Ewangelii*, Częstochowa 2006
- Królikowski J., *Nieme słowo Teologia w sztuce*, Tarnów 2008
- Królikowski J., *Zobaczyć wiarę. Obraz i doświadczenie wiary w Kościele*, w: „Wierzyć i widzieć”, red. K. Flader, D. Jaszewska, W. Kawecki, B. Klocek di Biasio, E. Mazur, N. Mojżyn, J. S. Wojciechowski, M. Wrześniak, D. Żukowska-Gardzińska, Sandomierz 2013, s. 127-138
- Kruk M., *Zachodnioruskie ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem w wieku XV i XVI*, Kraków 2000
- Kupiec K., *Ikona obrazem świata niewidzialnego*, w: „Sztuka w liturgii”, red. Wacław Świerzawski, Kraków 1996, s. 279-305
- Kuźmak K., Zarea A., *Camblak Grzegorz*, w: „Encyklopedia Katolicka”, red. F. Gryglewicz, R. Łukaszyk, Z. Sułowski, Lublin 1976, t. II, s. 1292
- Kuźmiak K., *Kir i Jan*, w: „Encyklopedia Katolicka”, red. A. Szostek, Lublin 200, t. IX, s. 2 -3;
- Lachowski M., *Komentarz do ekspozycji tryptyku „Okna” Jakuba Ciężkiego*, fotografia tabliczki z komentarzem w archiwum prywatnym autora rozprawy
- Langkrammer H., *Wprowadzenie i komentarz do ewangelicznych opisów męki Pańskiej*, Lublin 1975
- Lekka D., *Hermeneutyka teologiczna a metoda ikonograficzno-ikonologiczna w badaniach nad obrazami o treściach religijnych*, w: „Kultura Media Teologia”, 37/2019, s. 122-143
- Lemański J., *Sługa Jahwe (Iz 53, 10-11a) i problem zmartwychwstania*, w: „Verbum Vitae”, 15/2009, s. 35-59
- Lerue A., *Album Lubelskie*, Warszawa 1857
- Leśniewski K., *Hezychazm – skarb chrześcijańskiego Wschodu*, w: „Duchowość Dalekiego Wschodu a chrześcijaństwo. Dialog czy konfrontacja? Tom VI. Duchowość, mistyka i medytacja chrześcijańskiego świata – prawosławie

- i protestantyzm”, red. I. Kamiński, J. Kulwicka-Kamińska, J. Perszon, Toruń 2014, s. 57-79
- Leśniewski K., *Przebóstwienie człowieka w teologii prawosławnej*, w: „Kościół i człowiek”, red. A. Napiórkowski, Kraków 2021, s. 191-208
- Leśniewski K., *Śmierć we wschodnio-chrześcijańskiej duchowości hezychastycznej*, w: „Studia Oecumenica”, 13/2013, s. 233-246
- Leśniewski K., *Widzieć światłość. Światłość Boża w teologii chrześcijaństwa wschodniego*, w: „Ethos” 30(2017) nr 3(119), s. 43-58
- Litwińska A., *Kaplica Świętej Trójcy w Lublinie*, w: „Społeczna Opieka nad Zabytkami”, t. 5, 2001, s. 85-90
- Longosz S., *Piękno w Biblii oraz w myśli Filona i najstarszych Ojców Kościoła*, w: „Spór o piękno”, red. A. Maryniarczyk, K. Stępień, Z. Pańpuch, Lublin 2013, s. 153-182
- Łabuda P., *Eliasz – wzór sługi Słowa Bożego*, w: „Tarnowskie Studia Teologiczne”, 37 (2018), nr 1-2, s. 193–212
- Łach J., *Dawid*, w: „Encyklopedia Katolicka”, red. R. Łukaszyk, L. Bieńkowski, F. Gryglewicz, t. 3, Lublin 1979, s. 1048-1049
- Magruk A., *Życie i historia relikwii świętego Spirydona biskupa Tremithus*, w: „Elpis”, 17/2015, s. 81-85
- Maryniarczyk A., *Piękno – zagubione transcendentale?*, w: „Spór o piękno”, red. A. Maryniarczyk, K. Stępień, Z. Pańpuch, Lublin 2013, s. 63-82
- Mazurkiewicz M., *Deesis. Idea wstawienictwa Bogarodzicy i św. Jana Chrzciciela w kulturze średniowiecznej*, Kraków 2012
- Mazurkiewicz R., *Złoto, kadzidło i mirra w dawnym kaznodziejstwie polskim*, w: „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, 4 (2008), s. 321–339
- Michałowicz M., *Piękno. W teorii sztuki*, w: „Encyklopedia Katolicka”, red. E. Gigilewicz, t. XV, Lublin 2011, s. 562-564
- Mickiewicz F., *Nowy komentarz biblijny. Ewangelia wg św. Łukasza. Rozdziały 1-11*, t. 3, cz. I, Częstochowa 2011
- Mickiewicz F., *Nowy komentarz biblijny. Ewangelia według świętego Łukasza 12-24*, cz. 2, Częstochowa 2012
- Międzynarodowy komentarz do Pisma Świętego. Komentarz katolicki i ekumeniczny na XXI wiek*, red. W. Farmer, S. McEvenue, A. Lovoratti,

- D. Dungan, red. pl. W. Chrowstowski, T. Mieszkowski, P. Pachciarek, Warszawa 2001
- Milajewa L., *Freski kaplicy Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim a sztuka ukraińska*, tłum. K. Gałęcka, w: „Kaplica Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim: historia, teologia, sztuka, konserwacja”, red. Barbara Paprocka, Jan Sil, Lublin 1999, s. 105-114
- Milewska M., *Konserwacja polichromii w Kaplicy Świętej Trójcy na zamku lubelskim w latach 1976-1995*, w: „Kaplica Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim. Historia, teologia, sztuka, konserwacja”, red. B. Paprocka, J. Sil, Lublin 1999, s. 249-271
- Milewska M., *Prace konserwatorskie prowadzone przy malowidłach rusko-bizantyńskich w Kaplicy Trójcy Świętej na zamku w Lublinie (1973-1988)*, w: „Studia i materiały lubelskie”, 13/1988, s. 59-77
- Misiek J., *Piękno i prawda*, w: „Estetyka i Krytyka”, 7/8(2/2004-1/2005), s. 13-21
- Mojżyn N., *Locus theologicus w sztukach wizualnych – nowe perspektywy badawcze teologii sztuki*, w: „Wierzyć i widzieć”, red. K. Flader, D. Jaszewska, W. Kawecki, B. Klocek di Biasio, E. Mazur, N. Mojżyn, J. S. Wojciechowski, M. Wrześniak, D. Żukowska-Gardzińska, Sandomierz 2013, s. 97-118
- Mojżyn N., *Świat ikony, ikona świata. Od teologii ikony do teologii ikonoczości. Archetyp soteriologiczny*, Warszawa – Włocławek 2016
- Mycek S., *Chrystus, Piękno – Dobro – Prawda. Studium chrystologii Hansa Ursa von Balthasara w jej trylogicznym układzie*, Poznań 2002 w: „Forum Teologiczne”, 6 (2005), s. 189-191
- Myszor W., *Drabina Jakubowa jako krzyż*, w: „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Studia Religiologica”, 43 (2010), s. 29-33
- Myśliński K., *W monarchii jagiellońskiej*, w: „Dzieje Lubelszczyzny”, red. T. Mencil, t. 1, Warszawa 1974, s. 181-239
- Najder-Stefaniak K., *Wartości piękna*, w: „Sztuka i Filozofia”, 3/1990, s. 111-114
- Najder-Stefaniak K., *Wartość piękna*, Warszawa 1990
- Naumow A., *Aniołowie w cerkiewnosłowiańskiej hymnografii*, w: „Rocznik Teologiczny”, 1-2/2013, s. 67-89
- Naumow A., *Władysław II Jagiełło wobec prawosławia*, w: „Kaplica Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim: historia, teologia, sztuka, konserwacja”, red. Barbara Paprocka, Jan Sil, Lublin 1999, s. 17-24

- Oficjalna strona internetowa Międzynarodowego Kongresu Ekumenicznego „LUBLIN miasto zgody religijnej”, <http://2017.ekumenizmlublin.pl/pl/> [dostęp 15.05.2022]
- Oleschko H., *Aniołów dyskretny lot*, Kalwaria Zebrzydowska 1996
- Osieczkowska C., *Ze studiów nad szkołą polską malarstwa bizantyjskiego*, Warszawa 1934
- Paciorek A., *Nowy komentarz biblijny. Ewangelia wg św. Mateusza. Rozdziały 1-13*, t. 1, cz. 1, Częstochowa 2005
- Pałubska Z., *Paweł Apostoł. Duchowość*, w: „Encyklopedia Katolicka”, red. F. Gigilewicz, t. 15, Lublin 2011, s. 106-108
- Panofsky E., *Studia z historii sztuki*, tłum. J. Białostocki, Warszawa 1971
- Pańpuch Z., *Piękno w kontekstach moralnych w starożytnych tekstach filozoficznych*, w: „Spór o piękno”, red. A. Maryniarczyk, K. Stępień, Z. Pańpuch, Lublin 2013, s. 225-262
- Pastorczyk A., *Maryja jako ikona sakramentalnego stylu życia w Duchu Świętym*, w: „Symposium”, r. XXIII 2019, nr 2(37), s. 197-213
- Pastwa R., *Czy anioły z Kaplicy Trójcy Świętej zastąpią lubelskiego koziołka?*, <https://lublin.gosc.pl/doc/4895386.Czy-anioly-z-Kaplicy-Trojcy-Swietej-zastapia-lubelskiego> [dostęp 7.05.2022]
- Patrich J., *Saba. Przywódca monastycyzmu palestyńskiego. Studium porównawcze monastycyzmu wschodniego od VI do VII wieku*, tłum. K. Twardowska, t. 1, Kraków 2011
- Patrich J., *Saba. Przywódca monastycyzmu palestyńskiego. Studium porównawcze monastycyzmu wschodniego od VI do VII wieku*, tłum. K. Twardowska, t. 2, Kraków 2011
- Pęgiel J., *Malowanie króla Jagiełły. Painting king Jagiełło*, w: „Kaleidoscope. The in-flight magazine od Lot Polish Airlines”, 11/1997, s. 16-22
- Pociej B., *O niezbędności piękna*, w: „Śląskie Studia Teologiczne”, 30 (1997), s. 169-174
- Podlejski Z., *Jan Chrzciciel*, Kraków 2009
- Popiel P., *O artystycznym ruchu na dworze Zygmunta I w latach 1525-1527 wedle zapisków Seweryna Bonera*, w: „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, z. 3, 1879, s. 63-72
- Prochaska A., *Sobór w Konstancji*, Kraków 1996

- Pudełko J., *Dawid jako organizator kultu w Pochwale Ojców (Syr 47,8-10)*, w: „Biblica et Patristica Thoruniensia”, 10/2017, z. 2, s. 263–283
- Pyc M., *Chrystus Piękno – Dobro – Prawda. Studium chrystologii Hansa Ursa von Balthasara w jej trylogicznym układzie*, Poznań 2002
- Quenot M., *Ikona. Okno ku wieczności*, tłum. Henryk Paprocki, Białystok 1997
- Rad G. von, *Teologia Starego Testamentu*, tłum. B. Widła, Warszawa 1986
- Rakocy W., *Paweł Apostoł*, w: „Encyklopedia Katolicka”, red. F. Gigilewicz, t. 15, Lublin 2011, s. 103-106
- Ramage M., *Papieża Benedykta XVI teologia piękna a Nowa Ewangelizacja*, tłum. M. Baron, w: „Roczniki Teologiczne”, t. LXIII, 12/2015, s. 175-189
- Ratzinger J., *Duch liturgii*, tłum. E. Pieciul, Poznań 2002
- Rokinierowa M., *Ilustrowany przewodnik po Lublinie*, t. 1, Warszawa 1901
- Różycka-Bryzek A., *Bizantyńsko-ruskie malowidła w Kaplicy Zamku Lubelskiego*, Warszawa 1983
- Różycka-Bryzek A., *Dymitr z Salonik*, w: „Encyklopedia Katolicka”, red. R. Łukaszyk, L. Bieńkowski, F. Gryglewicz, t. III, Lublin 1985, s. 422-423
- Różycka-Bryzek A., *Freski bizantyńsko-ruskie fundacji Jagielly w kaplicy Zamku Lubelskiego*, Lublin 2015
- Różycka-Bryzek A., *Malowidła „greckie” fundacji Jagielly w kolegiacie sandomierskiej – dzieje i stan badań*, w: „Prace Komisji Wschodnioeuropejskiej”, t.4, 1997, s. 5-17
- Różycka-Bryzek A., *Malowidła ścienne bizantyńsko-ruskie*, w: „Malarstwo gotyckie w Polsce”, red. A. Labuda, K. Secomska, Warszawa 2004, s. 155-184
- Różycka-Bryzek A., *O freskach lubelskich ponownie: uzupełnienia i dopowiedzenia*, w: „Kaplica Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim. Historia, teologia, sztuka, konserwacja”, red. B. Paprocka, J. Sil, Lublin 1999, s. 91-104
- Różycka-Bryzek A., *Wyobrażenia aniołów w bizantyńsko-ruskich malowidłach kaplicy Św. Trójcy na zamku w Lublinie (1418)*, w: „Folia Historiae Artium”, XIII (1977), s. 19-52
- Różycka-Klejnowska J., Klejnowski-Różycki D., *Studium ikony*, Zabrze 2011
- Samiec Ł., *Duch Święty w sakramencie Eucharystii*, w: „Teologia w Polsce”, 12,2 (2018), s. 233-247
- Siedlaczek M., Gapski M., *Kaplica Trójcy Świętej jako atrakcja turystyczna i miejsce edukacji historycznej i kulturowej*, w: „600 lat fresków w Kaplicy Trójcy

- Świętej na Zamku Lubelskim. Historia, Teologia, Sztuka, Konserwacja”, red. J. Żuk-Orysiak, A. Frejlich, Lublin 2021, s. 365-377
- Sienkiewicz-Bartoszek A., *Przedstawienia św. Onufrego na ziemiach polskich*, w: „Series Byzantina”, 2/2004, s. 155-166
- Siennicki J., *O autorze fresków Jagiellońskich w Lublinie*, w: „Przegląd Lubelsko-Kresowy. Ilustrowany dwutygodnik poświęcony życiu społecznemu, kulturalnemu i gospodarczemu na terenie Województw: Lubelskiego, Wołyńskiego i Poleskiego”, 4/1925, s. 4-6
- Siennicki J., *Kościół Św. Trójcy w Lublinie*, w: „Południe. Kwartalnik ilustrowany poświęcony sztukom plastycznym i krytyce artystycznej”, 3, z. II, 1925, s. 34-43
- Siennicki J., *Kościół Św. Trójcy w Lublinie*, w: „Południe. Kwartalnik ilustrowany poświęcony sztuce i krytyce artystycznej”, 3, z. I, 1924, s. 19-22
- Siennicki J., *Restauracja fresków w kościele Św. Trójcy w Lublinie*, w: „Sztuka i Artysta”, 1924, rocznik 1, s. 111-114
- Sierpiński S., *Obraz miasta Lublina*, Warszawa 1839
- Silnicki T., *Sobory powszechne a Polska*, Warszawa 1962
- Skibińska K., *Funkcje i role aniołów w wybranej ikonografii*, w: „Ikonosfera. Zeszyty Muzealne”, 7/2018, s. 79-94
- Skibińska K., *Ikona Zstąpienia do otchłani jako praobraz powszechnego zmartwychwstania*, w: „Ikonosfera. Zeszyty Muzealne”, 5 (II) (2017), s. 16-30
- Słupek R., *Argument kaloniczny w teologii fundamentalnej. Uwagi na marginesie dokumentu Papieskiej Rady ds. Kultury „Via pulchritudinis” – uprzywilejowana droga ewangelizacji i dialogu*, w: „Wrocławski Przegląd Teologiczny” 29 (2021) nr 1 s. 301-321
- Smoliński J., *Freski kaplicy zamkowej w Lublinie*, w: „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, t. 7, z. 1-2, 1902, s. CCLXII-CCLXVIII
- Smorąg-Różycka M., *Malowidła w zamkowej kaplicy Trójcy Świętej w Lublinie – próba dopowiedzenia*, w: „600 lat fresków w Kaplicy Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim. Historia, teologia, sztuka, konserwacja”, red. J. Żuk-Orysiak, A. Frejlich, Lublin 2021, s. 53-74
- Smykowska E., *Ikona. Mały słownik*, Warszawa 2002
- Sobczak G., *Piękno jako szczyt natury oraz kultury – filozoficzno-teologiczne ujęcie piękna*, w: „Wrocławski Przegląd Teologiczny”, 24/2, s. 105-116

- Sobczak J., *Motyw dziecka w prawosławnej ikonografii Chrystusa i Bogurodzicy - historia i podstawy teologiczne (wybrane przykłady dzieł)*, w: „Latopisy Akademii Supraskiej”, 11/2020, s. 253-262
- Špidlík T., Rupnik M., *Mowa obrazów*, tłum. J. Dembska, Warszawa 2001
- Sprutta J., *Motyw kielicha eucharystycznego w ikonie*, w: „Studia Bydgoskie”, 2 (2008), s. 37-51
- Sprutta J., *Symbolika dłoni w ikonie. Studium teologiczno-ikonograficzne*, w: „Poznańskie Studia Teologiczne”, 17/2004, s. 181-208
- Stawicki S., *Ochrona i konserwacja ściennych malowideł bizantyjsko-ruskich w Polsce*, w: „Ochrona wspólnego dziedzictwa kulturowego”, red. J. Kowalczyk, Warszawa 1993, s. 215-240
- Stawicki S., *Techniczne i technologiczne problemy ściennych malowideł bizantyjsko-ruskich w kościele zamkowym w Lublinie*, w: „Kaplica Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim. Historia, teologia, sztuka, konserwacja”, red. B. Paprocka, J. Sil, Lublin 1999, s. 115-173
- Stawicki S., *Uwagi do prac konserwatorskich prowadzonych w kościele zamkowym w Lublinie w latach 1954-1960 oraz 1972-1978*, w: „Kaplica Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim. Historia, teologia, sztuka, konserwacja”, red. B. Paprocka, J. Sil, Lublin 1999, s. 241-248
- Stróżewski W., *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002
- Strumiłowski J., *Ikonograficzne przedstawienie treści dogmatu trynitarnego na przykładzie ikony Trójcy Świętej Andrzeja Rublowa*, w: „Wrocławski Przegląd Teologiczny”, 25/2 (2017), s. 19-32
- Strumiłowski J., *Piękno zbawi świat?*, Kraków 2016
- Strzelecka M., *Teologia sztuki sakralnej*, w: „Studia Theologica Varsaviensia”, 6/2 (1968), s. 51-67
- Stypułkowska B., *Wschodni Ojcowie Kościoła w katechezie biblijnej. Św. Grzegorz z Nazjazu*, w: „Veritati et Caritati”, 9 (2017), s. 459-470
- Swastek J., *Jerzy z Kapadocji*, w: „Encyklopedia Katolicka”, red. S. Wielgus, J. Duchniewski, M. Daniluk, S. Fita, J. Misiurek, M. Rusecki, A. Stępnia, A. Weiss, t. VII, Lublin 1997, s. 1219-1221
- Synowiec J., *Prorocy Izraela, ich pisma i nauka*, Kraków 1999
- Szczęsna J., *Tomasz Apostoł. Ikonografia*, w: „Encyklopedia Katolicka”, red. E. Gigilewicz, Lublin 2013, t. XIX, s. 860-861

- Szczurek J., *Bóg Ojciec w tajemnicy Trójcy Świętej*, Kraków 2003
- Szier-Kramarek B., *Tomasz Apostoł*, w: „Encyklopedia Katolicka”, red. E. Gigilewicz, Lublin 2013, t. XIX, s. 860
- Szmulewicz H., *Eschatologia*, w: „Dogmatyka w perspektywie Bożego miłosierdzia”, red. K. Gózdź, K. Guzowski, Lublin 2010, s. 223-240
- Szymik J., *Piękno i prawda. Papięże ostatniego półwiecza na temat sztuki*, w: „Studia Elbląskie”, 9/2008, s. 83-87
- Szymik J., *Scientia sanctitati subalternata. Świętość w teologii jako kulturze wiary według Josepha Ratzingera/Benedykta XVI*, w: „Forum Teologiczne”, XVIII, 2017, s. 17-31
- Szymik J., *Strzała piękna – rana miłości. J. Ratzingera/Benedykta XVI estetyka teologiczna*, w: „Wierzyć i widzieć”, red. K. Flader, D. Jaszewska, W. Kawecki, B. Klocek di Biasio, E. Mazur, N. Mojżyn, J. S. Wojciechowski, M. Wrześniak, D. Żukowska-Gardzińska, Sandomierz 2013, s. 313-339
- Szymik J., *Theologia benedicta*, t. 1., Katowice 2010
- Szymusiak J., *Grzegorz Teolog. U źródeł chrześcijańskiej myśli IV wieku*, Poznań 1965
- Szymusiak J., *Patrologia. Zagadnienia wybrane. Skrypt dla studentów KUL*, Lublin 1971
- Tatarkiewicz W., *Droga przez estetykę*, Warszawa 1972
- Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2005
- Tatarkiewicz W., *Średniowieczny a nowożytny pogląd na piękno i sztukę*, w: „Studia Philosophiae Christianae 3/2 (1997)”, s. 111-118
- Teodorowicz-Czerepińska J., *Zamek Lubelski*, Lublin 1995, mps w Archiwum Kaplicy Trójcy Świętej na zamku w Lublinie
- The Great Martyr Theodore the Stratelates*, <https://www.johnsanidopoulos.com/2010/02/great-martyr-theodore-stratelates.html> [dostęp 6.03.2021];
- Tofiluk J., *Duchowa treść ikony*, w: „Ikona. Symbol i wyobrażenie”, red. E. Bogusz, Warszawa 1984, s. 32-50
- Tofiluk J., *Ikonoklazm i ikonoklazmy*, w: „Ikona dziś. Rozmowy o współczesnym malarstwie ikonowym”, red. E. Jackowska-Kurek, Kraków 2008, s. 11-36

- Tomkiewicz S., *O średniowiecznych malowidłach ściennych, odkrytych w kaplicy na zamku w Lublinie*, w: „Prace Komisji Historji Sztuki”, t. 2, z. 2, 1922, s. XLI-XLII
- Trajdos T., *Treści ideowe i kręgi stylistyczne polichromii bizantyjskich w Polsce za panowania Władysława II Jagiełły*, w: „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego. Sławistyka”, 3, Gdańsk 1982, s. 157-172
- Trajdos T., *Od lubelskiej kaplicy do planów politycznych Jagiełły*, w: „Spotkania z zabytkami”, 2/1979, s. 24-27
- Tronina A., *Golgota*, w: „Encyklopedia Katolicka”, red. L. Bieńkowski, P. Hemperek, S. Kamiński, J. Misiurek, K. Stawecka, A. Stępień, A. Szafranski, J. Szłaga, A. Weiss, t. 5, Lublin 1989, s. 1260-1261
- Turzyński P., *Piękno w teologii świętego Augustyna. Próba systematyzacji Augustyńskiej estetyki teologicznej*, Radom 2013
- Tuszyńska-Maciejewska K., *Platona pytanie o piękno*, w: „Collectanea Philologica”, 3/1999, s. 123-130
- Tytko M., *Ikona Chrystusa Pantokratora*, w: „Religious and Sacred Poetry. An International Quarterly of Religion, Culture and Education”, 4 (8)/2014, s. 267-270
- Uspienski L., *Teologia ikony*, tłum. M. Żurowska, Warszawa 2009
- Wadowski J., *Kościół lubelskie na podstawie źródeł archiwalnych*, Kraków 1907
- Walicki M., *Malowidła ścienne kościoła Świętej Trójcy na zamku w Lublinie (1418)*, Warszawa 1930
- Walicki M., *Polichromia kościoła św. Trójcy na zamku w Lublinie*, w: „Ochrona Zabytków” 3/1954, s. 184-186
- Walicki M., *Sztuka polska za Piastów i Jagiellonów*, w: „Dzieje sztuki polskiej”, red. M. Walicki, J. Starzyński, Warszawa 1935 r., s. 915-1044
- Warzeszak J., *Bóg jedyny w Trójcy Osób*, Warszawa 2006
- Warzeszak J., *Człowiek w obliczu Boga i pośród stworzenia*, Warszawa 2005
- Wojciechowski S., *Renesansowy zamek lubelski*, w: „Ochrona Zabytków”, 1954, nr 3, s. 178
- Woźniak J., *Wystawa „Gdzie Wschód spotyka się z Zachodem”*, załącznik do korespondencji naukowej w archiwum prywatnym autora rozprawy

- Wójtowicz K., *Ikona Nawiedzenia. Przyczynek biblijno-formacyjny albo co jest ważne w każdym spotkaniu czy wizytacji kanonicznej*, Kraków 2008
- Wrześniak M., *Locus theologicus sztuki – pierwsza próba klasyfikacji*, w: „Wierzyć i widzieć”, red. K. Flader, D. Jaszewska, W. Kawecki, B. Klocek di Biasio, E. Mazur, N. Mojżyn, J. S. Wojciechowski, M. Wrześniak, D. Żukowska-Gardzińska, Sandomierz 2013, s. 119-126
- Wyrozumska B., *Dokument Władysława Jagiełły z 1426 r. dla popa Haila*, w: „Malowidła „greckie” fundacji Jagiełły w kolegiacie sandomierskiej – dzieje i stan badań”, A. Różycka-Bryzek, w: „Prace Komisji Wschodnioeuropejskiej”, t.4, 1997, s. 19-23
- Zieliński W., *Monografia Lublina*, t.1, Lublin 1878
- Żuk-Orysiak J., *Historia konserwacji malowideł bizantyńsko-ruskich z Kaplicy Trójcy Świętej w Lublinie*, w: „Roczniki Humanistyczne”, T. 62, z. 7 (2014), s. 53-75
- Żuk-Orysiak J., *Inwazja sztuki – o działaniach twórczych na ekspozycjach stałych w Muzeum Lubelskim, w głównej siedzibie na zamku. Dyskusja i résumé wystawy „[A]symetrie”, sztuka współczesna w kontekście muzeum*, w: „Studia i Materiały Lubelskie”, 19/2017, s. 50-59
- Żukowska E., *Omówienie teologii i ikonografii ikony Chrztu Chrystusa*, w: „Ikonosfera. Zeszyty Muzealne”, 5 (2016), s. 74-78
- Życie Maryi w ikonach*, red. G. Parravicini, tłum. M. Deskur, Warszawa 2003
- Лепяхин В., *Икона и иконичность*, s. 284-309, <https://drive.google.com/file/d/1If7rcvQutwi4NWo8mmdzAsOXUGydJmIM/view> [dostęp 20.10.2021]

Literatura pomocnicza

- Adamkiewicz J., *J. Ratzingera/Benedykta XVI teologia piękna. Założenia, treści, motywy*, praca doktorska napisana na Wydziale Teologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach pod kierunkiem ks. prof. dr hab. Jerzego Szymika, Katowice 2017, <http://www.sbc.org.pl/Content/271406/doktorat3798.pdf> [dostęp 1.01.2020]
- Architektura gotycka w Polsce*, red. T. Mroczko, M. Arszyński, „Dzieje sztuki polskiej”, t. 2 „Katalog zabytków”, Warszawa 1995
- Artemiuk P., *Proces Jezusa przed Piłatem według Giorgia Agambena. Prezentacja i krytyka*, w: „Studia Ełckie”, 22 (2020), nr 3, s. 265-285

Autor nieznany, *Kaplica Trójcy Świętej na lubelskim zamku. Historia, teologia, sztuka, konserwacja 17-19.10.2018*, <http://zamek-lublin.pl/kaplica-trojcy-swietej-na-lubelskim-zamku-historia-teologia-sztuka-konserwacja-17-19-10-2018/> [dostęp 15.05.2022]

Autor nieznany, *Koncert zaduszny – Panichida Grunwaldzka 2 listopada*, <http://www.cerkiew.swidnica.pl/?p=750> [dostęp 15.05.2022]

Bardski K., *Motyw drabiny Jakubowej (Rdz 28, 10-22) w starożytnej symbolice zachodniego chrześcijaństwa*, w: „Collectanea Theologica”, 88 (2018), nr 4, s. 191-201

Beylin P., *Autentyczność i kicze. Artykuły i felietony*, Warszawa 1975

Białkiewicz Z., *Malarstwo ścienne*, w: „Sztuka polska czasów średniowiecznych”, red. G. Chmarzyński, Warszawa 1953, s. 138-146

Bruździński A., *Średniowieczny męczennik... męczennik – miles est athleta Christi. Męczeństwo w Polsce w okresie średniowiecza jako wyraz tożsamości i wiarygodności Kościoła*, w: „Kościół w Polsce. Dzieje i kultura”, red. J. Walkusz, Lublin 2011, s. 41-63

Charkiewicz J., *Ikony Matki Bożej*, Hajnówka 2000

Charkiewicz J., *Tobą raduje się całe stworzenie... Ikony Bogarodzicy w prawosławiu*, Warszawa 2009

Chiesi I., *Co to za święty? Sztuka czytania obrazów. Słownik ikonografii*, tłum. K. Kozak, Kielce 2018

Cudowne Dobrodziejstwa przės Naswiętszą Pannę na them S. miejscu pokazane, y Prawdziwie, à dowodnie wypisane, Rokj, Miejsca, Miesiące, Dnj, osoby y nazwyska mianując, w: „Metryka Naśw. P. Cudowne mieysca leżaiskiego”, praca redakcyjna, rkps w Archiwum Prowincji Bernardynów w Krakowie, sygn. VI-a-1, s. 11-129

Decyzja Parlamentu Europejskiego i Rady nr 1194/2011/UE z dnia 16 listopada 2011 r. ustanawiająca działanie Unii Europejskiej na rzecz Znak Dziedzictwa Europejskiego, w: „Dziennik Urzędowy Unii Europejskiej”, <https://eurlex.europa.eu/legalcontent/PL/TXT/PDF/?uri=CELEX:32011D1194&qid=1530114855072&from=PL> [dostęp 26.06.2018]

Decyzja Komisji z dnia 10 marca 2015 r. w sprawie wyznaczenia obiektów, którym przyznaje się znak dziedzictwa europejskiego w 2014 r., w: „Dziennik Urzędowy Unii Europejskiej”, <https://eur-lex.europa.eu/legal->

content/PL/TXT/PDF/?uri=CELEX:32015D0311(01)&qid=1530114855072&from=PL [dostęp 26.06.2018]

Derbes A., *Picturing the passion in late Medieval Italy. Narrative painting, Franciscan ideologies and the Levant*, Cambridge 1996

Drączkowski F., *Nowa wizja teologii. Ujęcie graficzne*, Pelplin – Lublin 2000

Dziadosz D., *Urząd kapłana w epoce przedmonarchicznej*, w: „Zeszyty Naukowe Stowarzyszenia Biblistów Polskich”, 5/2010, s. 281-313

Eco U., *Szaleństwo katalogowania*, tłum. T. Kwiecień, Poznań 2009

Evdokimov P., *Kobieta i zbawienie świata*, tłum. E. Wolicka, Poznań 1989

F. Dölger; P. Wirth, *Polychronion*, Heidelberg 1966, s. 226-237

Figiel J., *IV Konferencja Bizantynistyczna w Lublinie*, w: „Vox Patrum”, 68/2018, s. 839

Gadamer H., *Semantyka i hermeneutyka*, tłum. K. Michalski, w: „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja”, 4(34)/1977, s. 175-184

Gawarecki H., *Kultura artystyczna miasta w okresie renesansu*, w: „Dzieje Lublina. Próba syntezy”, red. J. Dobrzański, J. Kłoczowski, J. Mazurkiewicz, T. Mencil, K. Myśliński, W. Ćwik, t. 1, Lublin 1965, s. 113-119

Górka L., *Welehradzkie Kongresy (1907-1936)*, w: J. Bosch Navarro, „Ekumenizm. Mały słownik”, tłum. E. Burska, Warszawa 2007, s. 337-338

Gronek A., *Theotokos jako Władczyni Nieba. O wizerunku maryjnym w sanktuarium cerkwi świętego Onufrego w Posadzie Rybotyckiej*, w: „Symbole władzy - władza symboli”, red. M. Dyras, B. Suchoń-Chmiel, T. Kwoka, Kraków 2014, s. 131-140

Hind R., *Twarze Boga*, tłum. A. Czeszunist-Cicha, Warszawa 2005

Hostyński L., *Piękno w świecie konsumpcji*, w: „Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce”, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2007, s. 251-263

Hudzik J., *Estetyka egzystencji. Szkice z pogranicza ponowoczesnej etyki i estetyki*, Lublin 1998

Ikona św. Paraskiewy Tyrnowskiej w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/518389> [dostęp 31.01.2022]

Janidło L., *Odmalowanie Obrazu Lezayskiego, w Kościele Oyców Bernardinów Na Theatrum miejsca cudami wstawionego, które przy łasku Mariej Matce Bożej oddane. Dla naprawienia oczu, które nieprzyjaźnie na cudowne obrazy patrzą, Boskiej łaski znać nie chcą, prawdziwych dowodów wiadomością przez*

Wielebnego Ojca Ludwika Janidla Diffinitora Ojców Bernardynów prowincyj ruskiej wystawione, Zamość 1646

Janion M., *Hermeneutyka*, w: „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja”, 2/1972, s. 9-18

Jaszewska D., *Kilka uwag o kiczu religijnym w dobie jego postmodernistycznej rehabilitacji*, w: „Kultura wizualna – teologia wizualna”, red. W. Kawecki, J. S. Wojciechowski, D. Żukowska-Gardzińska, Warszawa 2011, s. 293-305

Jazykowa I., *Ikony Bogurodzicy w tradycji bizantyjsko-rosyjskiej*, tłum. Ewa Jaruzelska, w: „Ikona liturgiczna”, red. Kazimierz Pek, Warszawa 1999, s. 90-98

Jazykowa I., *Oto czynię wszystko nowe. Ikona w XX w.*, tłum. H. Paprocki, Warszawa 2011

Jerusalem Post staff, *Lublin region: Gorgeous towns, a pre-war yeshiva, castles and palaces*, <https://www.jpost.com/podcast/lublin-region-gorgeous-towns-a-pre-war-yeshiva-castles-and-palaces-681150> [dostęp 21.05.2022]

Jęczeń A., *Estetyzacja w kulturze współczesnej jako poszukiwanie sensu*, w: „Kultura – Media - Teologia”, 8/2012, s. 8-18

Jiers M., *Podstawa antropologiczna w koncepcji teologii Karla Rahnera*, w: „Filozofia Chrześcijańska”, t. 7 (2010), s. 115-134

Jurewicz O., *Encyklopedia kultury bizantyńskiej*, Warszawa 2002

K. Durakiewicz, *Warunki mikroklimatyczne kaplicy Trójcy Świętej na zamku lubelskim*, w: „Studia i Materiały Lubelskie”, 13/1988, s. 79-102

Kaczorowski B., Opoka A., Pierściński P., Tarasow S., *Zabytki architektury polskiej*, Warszawa 1998

Kajzer L., Kołodziejski S., Salm J., *Leksykon zamków w Polsce*, Warszawa 2001

Kawecki W., *W poszukiwaniu Boga*, Kraków 2018

Klejnowski-Różycki D., *Z tajemnic Rosji*, Zabrze 2010

Kłosińska J., *Dwie ikony Sądu Ostatecznego w zbiorach Sanockich. Ze studiów nad ikonografią*, w: „Materiały Budownictwa Ludowego w Sanoku”, 6/1967, s. 30-45

Kochanek P., *IV Ogólnopolska Konferencja Bizantynistyczna z cyklu „Wybrane aspekty kultury bizantyńskiej” pt. „Słowo i obraz w kulturze bizantyńskiej” (Lublin, 16-17 XI 2017)*, w: „Vox Patrum”, 70/2018, s. 784-787

Kochaniewicz B., *Stabat Mater Dolorosa według Jana Pawła II*, w: „Rocznik Skrzatuski”, 1 (2003), dz. cyt., s. 27-34

- Kostyrko T., *Pojęcie dzieła sztuki a sztuka współczesna*, w: „Estetyka i krytyka”, 5 (2/2003), s. 36-42
- Kotecki A., *Lubelska perła w koronie kultury polskiej*, w: „Niepodległość i Pamięć. Czasopismo muzealno-historyczne”, 1427-1443, R. 24, nr 1 (2017), s. 294-297
- Kotyński M., *Medytacje nad Ikoną Matki Bożej Nieustającej Pomocy*, Kraków 2004
- Krasny P., *Źródło rozproszeń dla przywiązanych do marności świata. Rozważania św. Bernarda z Clairvaux o sztuce sakralnej w interpretacji Armanda Rancégo*, w: „Modus. Prace z historii sztuki”, XIV/2012, s. 123-138
- Krawczyk J., *Drabina Jakuba. Praktyka karmelitańskiej modlitwy biblijnej*, Poznań 2014
- Kubiś A., *Interpretacja pokutna Janowego opisu obmycia stóp uczniom przez Jezusa. Część 1: Interpretacje sakramentalne na tle współczesnych wyjaśnień J 13,1-20*, w: „The Biblical Annals”, 8/3 (2018), s. 398-420
- Kuczyńska M., *Paraskiewa-Petka Tyrnowska w rosyjskim wariacie służby*, w: „Poznańskie Studia Slawistyczne”, 5/2013, s. 157-171
- Kurpik W., *Częstochowska Hodegetria*, Łódź-Pelplin 2008
- Kutyłowska I., *Znaleziska z kaplicy Trójcy Świętej w Lublinie pozyskane w trakcie prac konserwatorskich i badań architektonicznych po 1971 roku*, w: „Kaplica Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim. Historia, teologia, sztuka, konserwacja”, red. B. Paprocka, J. Sil, Lublin 1999, s. 51-79
- Lacrampe C., *Wszechpośrednictwo Najświętszej Maryi Panny z dodaniem dokumentów Magisterium Kościoła Katolickiego*, Warszawa 2001
- Ligoński S., *Akta Stanisława Ligońskiego, kleryka archidiecezji gnieźnieńskiej, notariusza publicznego auctoritate apostolica i konsystorza foralnego w Sandomierzu*, rkps w Archiwum Prowincji Bernardynów w Krakowie, sygn. VI-j-1
- List dyrektora Narodowego Instytutu Dziedzictwa do dyrektor Muzeum Lubelskiego z 30 marca 2017 r.*, Archiwum Kaplicy Trójcy Świętej na zamku w Lublinie, KB/67/16
- Lubowiecka G., *Estetyka zamiast etyki w społeczeństwie ponowoczesnym*, w: „Estetyka, sztuka, media. Przestrzenie i konteksty pedagogiczne”, red. M. Jabłońska, Wrocław 2008, s. 29-38

- Łoziński J., Miłobędzki A., *Atlas zabytków architektury w Polsce*, Warszawa 1967
- Marzec T., *Ołtarze z kościoła Św. Trójcy na Zamku, obecnie w kościele św. Wojciecha w Lublinie*, w: „Roczniki Humanistyczne”, t. VI, z. 4, 1958, s. 215-225
- Migut B., *Liturgia jako obraz*, w: „Roczniki Teologiczne” 8/2015, s. 99-108
- Miller, *Catholic Activity: Fourteen Holy Helpers*, <https://www.catholicculture.org/culture/liturgicalyear/activities/view.cfm?id=886> [dostęp 7.03.2022]
- Moles A., *Kicz czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, tłum. Anita Szczepańska, Ewa Wende, Warszawa 1978
- Myśliński K., *Wójt dziedziczny i rada miejska w Lublinie 1317-1504*, Lublin 1962
- Nossol A., *Ekumenia radykalnej nadziei zbawczego uniwersalizmu. Próba ogólnej charakterystyki paschalnej teologii prof. Wacława Hryniewicza*, w: „Instaurare omnia in Christo. O zbawieniu, teologii, dialogu i nadziei Wacławowi Hryniewiczowi OMI w 70 rocznicę urodzin”, Lublin 2006, s. 100-106.
- Pielka P., *Odpowiedź w Maryi. Hans Urs von Balthasar wobec rozdziału dogmatyki i duchowości*, w: „Kościół i Maryja”, red. A. Napiórkowski, Kraków 2020, s. 328-344
- Pietrow P., *Reguły św. Bazylego Wielkiego*, w: „Elpis”, 16/2014, s. 119-126
- Podgórzec Z., *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Warszawa 1985
- Polemika kluniacko-cysterska z XII wieku*, tłum. E. Buszewicz, red. M. Gronowski, Kraków 2010
- Popiel P., *O artystycznym ruchu na dworze Zygmunta I w latach 1525-1527 wedle zapisków Seweryna Bonera*, w: „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, z. 2, s. 4-32
- Popova O., Smirnova E., Cortesi P., *Ikony różnych kręgów kulturowych od VI w. po czasy współczesne*, tłum. T. Łozińska, Warszawa 2000
- Poprzęcka M., *O złej sztuce*, Warszawa 1998
- Rikev K., *Bułgarystyczna działalność dr Tsanko Tsaneva na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie*, w: „Zeszyty Cyrylo-Methodiańskie”, 6/2017, s. 166-174
- Rosik M., *Jezus wobec Sanhedrynu*, w: „Teologia Polityczna”, 2018-03-28, <https://teologiapolityczna.pl/ks-prof-mariusz-rosik-jezus-wobec-sanhedrynu> [dostęp 29.12.2020]
- Rozporządzenie Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 25 kwietnia 2007 r. w sprawie uznania za pomnik historii „Lublin — historyczny zespół*

architektoniczno-urbanistyczny”, w: „Dziennik Ustaw Rzeczypospolitej Polskiej”, nr 86, poz. 574, 2007, <http://dziennikustaw.gov.pl/du/2007/574/D2007086057401.pdf> [dostęp 26.06.2018]

Rozwałka A., Niedźwiadek R., Stasiak M., *Lublin wczesnośredniowieczny. Studium rozwoju przestrzennego*, Warszawa 2006

Rozwałka A., *Sieć osadnicza w archidiakonacie lubelskim w średniowieczu. Studium archeologiczno-historyczne*, Lublin 1999

Różycka-Bryzek A., *Bizantyńsko-ruskie malowidła ściennie w Kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu 1470 r.*, w: „Studia do dziejów Wawelu”, Kraków, t. 3, 1968, s. 175-293

Rudenko O., *Przyczynek do badań nad motywem Deesis w sztuce bizantyńskiej*, w: „Roczniki Humanistyczne”, 41 (4)/ 1993, s. 154-157

Rybicki A., *Compassio Mariae w chrześcijańskim życiu duchowym. Studium na przykładzie polskiej średniowiecznej literatury i sztuki religijnej*, Lublin 2009

Ryczek W., „Mistrz mojej myśli”. *Epigramaty Grzegorza z Nazjanzu na cześć Bazylego Wielkiego*, w: „Meander”, 17 (2016), s. 17-30

Salamon M., *Hail czy Hal malarz i duchowny prawosławny?*, w: „Ars Graeca – Ars Latina. Studia dedykowane Profesor Annie Różyckiej Bryzek”, red. W. Bałus, Kraków 2001, s. 115-119

Skrzyniarz S., *Upadły anioł. Antropomorficzne uskrzydłone przedstawienia Diabła w sztuce bizantyńskiej*, w: „Folia Historiae Artium. Seria Nowa”, 2/1996-1997, s. 65-80

Skwarczyński A., *Duch Święty a Maryja w ujęciu Sergiusza Bułgakowa i św. Maksymiliana Kolbego*, Niepokalanów 1995

Sprutta J., *Trinitologia picta na przykładzie polichromii w kościele pod wezwaniem Nawiedzenie NMP w Kaliszu. Program badań*, w: „Poznańskie Studia Teologiczne”, 39 (2021), s. 227-244

Stawicki S., *Problemy techniczne związane z konserwacją malowideł ściennych w kaplicy Trójcy Św. na zamku w Lublinie*, w: „Ochrona Zabytków”, 1-2, 1982, s. 79-89

Strona internetowa Muzeum Juliusza Słowackiego w Krzemieńcu, <http://mjsk.te.ua/pl/dzialalnosc/wystawy/415-kaplitsja-svjatoyi-trijtsi-na-teritoriyi-zamku-v-ljublini-tam-de-shid-zustrichaetsja-iz-zahodom> [dostęp 10.05.2022]

Strumiłowski J., „*Sakramentalny*” charakter estetyki ikony jako przykład teologii otwartej, w: „Forum Teologiczne”, XVIII/2017, s. 105-122

Szier-Kramarek B., *Michał Archaniol. W Biblii*, w: „Encyklopedia Katolicka”, red. E. Ziemiann, Lublin 2008, t. XII, s. 805-806

Szier-Kramarek B., *Mirra*, w: „Encyklopedia Katolicka”, red. A. Bednarek, E. Ziemiann, t. 12, Lublin 2008, s. 1208-1209

Szyller E., *Historia ubiorów*, Warszawa 1967

Świtkiewicz-Blandzi A., *Pseudo-Dionizy a Grzegorz Palamas. Bizantyjska synteza wschodniej patrystyki*, Warszawa 2018

Tradigo A., *Ikony i święci prawosławni*, tłum. E. Maciszewska, Warszawa 2011

Trzczińska I., *Światło i obłok. Z badań nad bizantyjską ikonografią Przemienienia*, Kraków 1998

Tytko M., *Artysta w koncepcji Jana Pawła II w Liście do artystów*, w: „Religious and Sacred Poetry. An International Quarterly of Religion, Culture and Education”, 2 (2) 2013, s. 117-142

Ware K., *Człowiek jako ikona Trójcy Świętej*, tłum. W. Misijuk, Białystok 1993

Wieczorek B., *Życie estetyczne – jedynym ideałem estetycznym?*, w: „Kultura – Media - Teologia”, 8/2012, s. 72-74

Witek S., *Monastyczno-zakonna droga do świętości*, w: „Drogi świętości”, red. W. Słomka, Lublin 1980, s. 115-125

Wojciechowski T., *Kościół katedralny w Krakowie*, Kraków 1900

Wojtyła K., *Modlitwa w Ogrójcu*, w: „Ethos. Kwartalnik Instytutu Jana Pawła II KUL.”, numer specjalny 2005, s. 11-16

Wyrańkiewicz A., „*Z człowieka powstaje Bóg*”. Terminologia przebóstwienia w pismach św. Grzegorza z Nyssy, w: „Vox Patrum”, 34 (2014), t. 62, s. 563-581

Zapis pokazu na fontannie multimedialnej w Lublinie w 2018 r., <https://www.youtube.com/watch?v=1uYVPzq7IKs> [dostęp 10.05.2022]

Zapis wykonania utworu Panichida grunwaldzka przez prawosławny chór Oktoich https://www.youtube.com/watch?v=xBRI_ogWnQw [12.05.2022];

Zatwardnicki S., *Teologiczna doniosłość typologii Chrystus-Adam w świetle dokumentów Międzynarodowej Komisji Teologicznej*, w: „Teologia w Polsce”, t. 10, nr 1 (2016), s. 205-224

Zawodniak M., *Socrealizm - synchronia, diachronia i komparatystyka*,
w: „Pamiętnik Literacki. Czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej”, 102/1 (2011), s. 239-247

Żabicki J., *Leksykon zabytków architektury Lubelszczyzny i Podkarpacia*,
Warszawa 2013

Aneks

Fotografie fresków z Kaplicy Trójcy Świętej w Lublinie



Ilustracja 1. *Trójca Święta - Maiestas Domini*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 2. *Gościnność Abrahama*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 3. *Etymazja*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 4. *Kotary*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 5. *Komunia Apostołów*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 6. *Przemienienie Pańskie*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 7. *Wniebowstąpienie Pańskie*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 8. *Zaśnięcie Najświętszej Maryi Panny*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 9. *Chrystus błogosławiący*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 10. *Ściana tęczowa*, fot. P. Maciuk



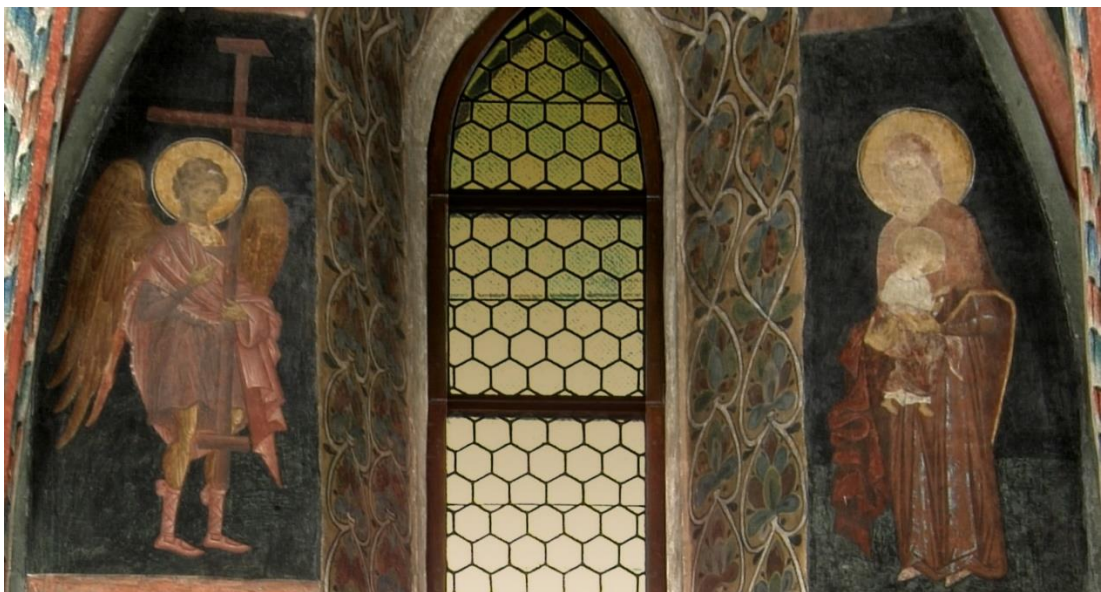
Ilustracja 11. *Zwiastowanie – Archanioł Gabriel*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 12. *Zwiastowanie – Najświętsza Maryja Panna*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 13. *Narodzenie Chrystusa*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 14. *Zwiastowanie Męki*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 15. *Zwiastowanie Męki - Anioł*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 16. *Zwiastowanie Męki - Bogurodzica*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 17. *Ofiarowanie Chrystusa w świątyni*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 18. *Chrzest Pański*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 19. *Uzdrowienie w szabat*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 20. *Wskreszenie Łazarza*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 21. *Wjazd Jezusa do Jerozolimy*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 22. *Umywanie nóg Apostołom*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 23. *Ostatnia Wieczerza*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 24. *Modlitwa w Ogrójcu*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 25. *Porażenie żołnierzy*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 26. *Pojmanie Chrystusa*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 27. Jezus przed trybunałem Sanhedrynu, fot. P. Maciuk



Ilustracja 28. Zaparcie się Piotra, fot. P. Maciuk



Ilustracja 29. *Zaparcie się Piotra*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 30. *Zaparcie się Piotra*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 31. *Sąd Pilata*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 32. *Sąd Pilata*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 33. *Biczowanie*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 34. *Naigrawanie*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 35. *Przyprowadzenie Jezusa na Golgotę*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 36. *Ukrzyżowanie*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 37. *Zdjęcie z krzyża*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 38. *Niewiasty u grobu*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 39. *Zstąpienie do Otchłani*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 40. *Chrystus pojawiający się Mariom*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 41. *Mandylion*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 42. *Sudarion*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 43. *Sowa*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 44. *Nawiedzenie św. Elżbiety*, fot. P. Maciuk



Il. 45. Sklepienie prezbiterium, fot. P. Maciuk



Ilustracja 46. *Deesis - Maryja*, fot. P. Maciuk



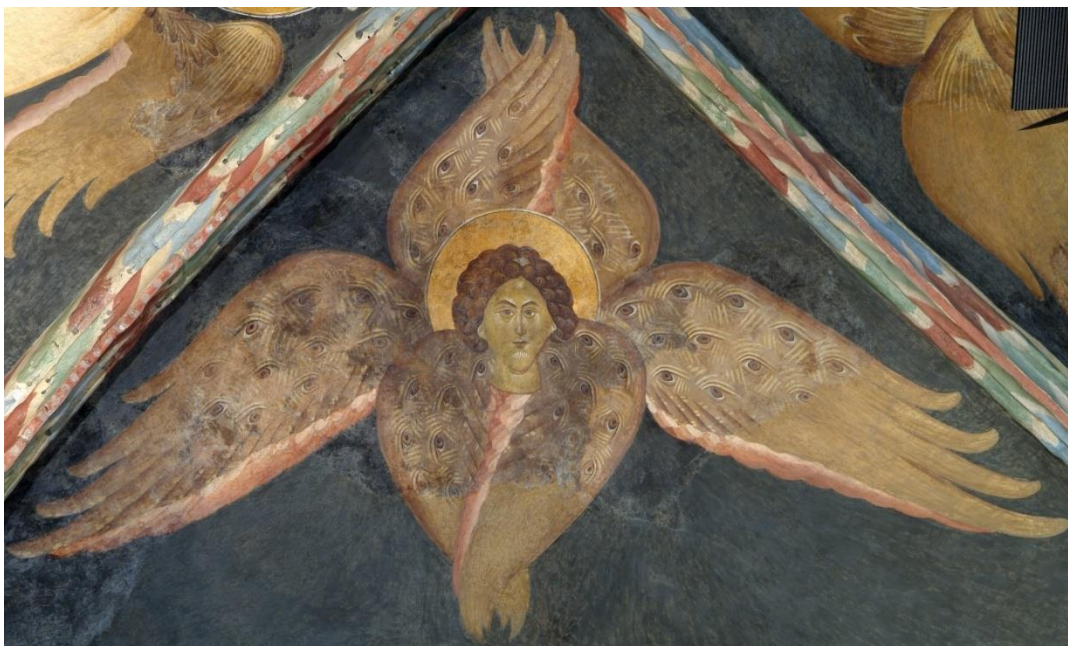
Ilustracja 47. *Deesis – Jan Chrzciciel*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 48. *Deesis*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 49. *Serafin*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 50. *Cherubin*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 51. *Trony*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 52. *Archanioł Michał*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 53. *Archanioł Gabriel*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 54. *Archanioł Rafał*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 55. *Archanioł Uriel*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 56. *Aniol*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 57. *Aniol*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 58. Sklepienie nawy, fot. P. Maciuk



Ilustracja 59. *Daniel w jaskini lwów*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 60. Wizerunek konny Władysława Jagiełły, fot. P. Maciuk



Ilustracja 61. *Daniel w jaskini lwów*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 62. *Daniel w jaskini lwów*, fot. P. Maciuk



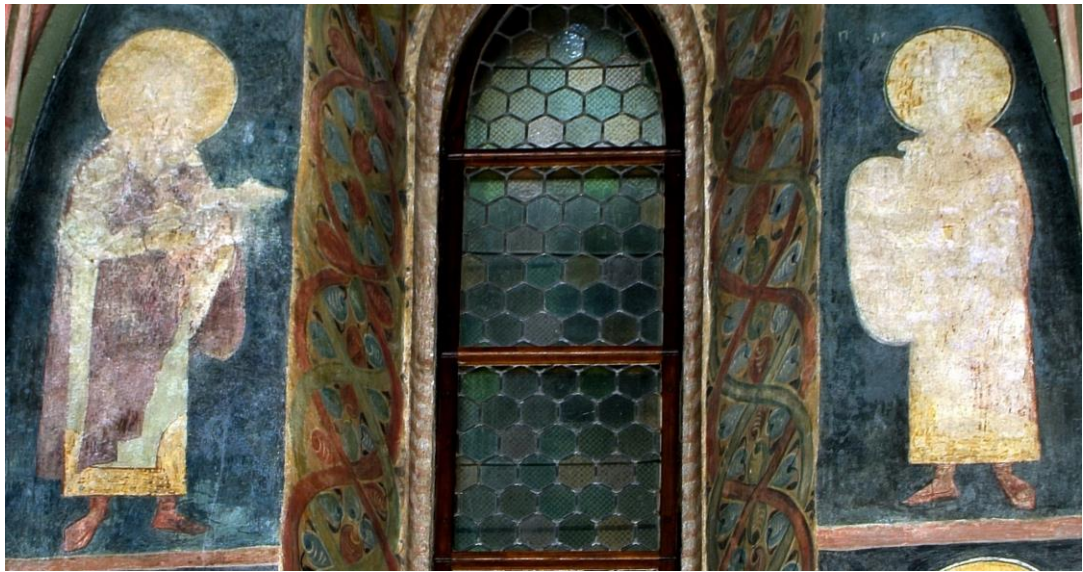
Ilustracja 63. Śmierć ubogiego Łazarza, fot. P. Maciuk



Ilustracja 64. Adoracja Maryi przez Władysława Jagiełłę, fot. P. Maciuk



Ilustracja 65. *Melchizedek*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 66. *Dawid i Salomon*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 67. *Izajasz*, fot. P. Maciuk



Иллюстрация 68. *Ezechiel*, фот. P. Maciuk



Иллюстрация 69. *Jonasz*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 70. *Eliasz na pustyni*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 71. *Św. Paweł i Ojcowie Kościoła Wschodniego*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 72. Św. Tomasz Apostoł, fot. P. Maciuk



Ilustracja 73. *Święci pustelnicy: św. Pachomiusz, św. Antoni Egipski, św. Makary Egipski, św. Saba Kapadocki, św. Spirydon, św. Daniel Słupnik, fot. P. Maciuk*



Ilustracja 74. *Święci anargyrowie: św. Kosma i Damian, św. Kir i Jan, fot. P. Maciuk*



Ilustracja 75. Św. Gerazym, fot. P. Maciuk



Ilustracja 76. Komunia i pogrzeb św. Marii Egipcjanki, fot. P. Maciuk



Ilustracja 77. Rzeź niewiniątek, fot. P. Maciuk



Ilustracja 78. *Św. Pafnucy*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 79. Św. Onufry, fot. P. Maciuk



Ilustracja 80. *Św. Paraskiewa Tyrnowska*, fot. P. Maciuk



Ilustracja 81. Filar kaplicy, fot. E. Siuzdak



Ilustracja 82. Filar kaplicy, fot. E. Siuzdak



Ilustracja 83. Filar kaplicy, fot. E. Siuzdak



Ilustracja 84. Św. Jerzy, fot. P. Maciuk



Ilustracja 85. Św. Dymitr z Salonik, fot. P. Maciuk



Ilustracja 86. *Archanioł* wykonany przez Jarosława Koziałę we współpracy z Aldoną Popek, fot. Miasto Lublin



Ilustracja 87. *Unia* – instalacja Leona Tarasewicza, fot. Ośrodek Międzykulturowych Inicjatyw Twórczych ROZDROŻA



Ilustracja 88. *Unia* – instalacja Leona Tarasewicza, fot. P. Maciuk



Ilustracja 89. Tryptyk *Okna* autorstwa Jakuba Ciężkiego, fot. Muzeum Narodowe w Lublinie